ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЛЕРЕЯ

А. В. ЛЕБЕДЕВ

РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

КОМИТЕТ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИЗДАНИЙ
ПРИ ГОС. АКАДЕМИИ ИСТОРИИ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ЛЕНИНГРАД
1929

1·343767

Печатается с разрешения Государственной
Третьяковской Галлереи.
Директор Галлереи М. Кристи

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
Уральского Госуниверситета
г. Екатеринбург

Ленинградский Областлит № 22933. Тираж 3000—3 л. Заказ № 1332.

Гос. типография имени Евгении Соколовой. Ленинград, пр. Кр. Ком., 29.

Длительное переустройство на европейский образец придворного быта в XVIII веке обусловливало служебное положение русской живописи, поставлявшей украшения для созидавшихся в столицах и усадьбах дворцов. В начале нового столетия дворцовое строительство сокращается, а вместе с тем ослабевает владычество портрета и декоративной живописи. В течение первой четверти XIX века, когда крупное дворянство еще в большой силе, портрет оспаривает первенство у религиозной и исторической живописи, не говоря о слабых пейзаже и жанре. В следующие же десятилетия властно возвышается над всем историческая картина, потерявшая значение дворцового украшения, непосредственно связанного с архитектурой дворца. Академическая картина николаевской поры есть нечто самодовлеющее, предопределяющее постройку специально для этого дива особой храмины — музея. В параллель изменению роли живописи, на смену утилитарному взгляду XVIII века на искусство, постепенно возникает новый: «не как на роскошь, не на блажь немножко просвещенного общества», но «как на потребность полного просвещения» [1]). В письмах и

[1]) Рамазанов.

литературе звучат новые речи о «чистом» искусстве, неувядающим образцом которых является повесть Гоголя «Портрет». Такая проповедь не могла исходить от художников прежнего типа. Дворовые, крестьяне, солдатские дети, безродные птенцы Воспитательного Дома— вот основная масса живописцев XVIII века, призванных обслуживать вкусы и потребности европеизировавшегося барства и доказывать, что «в Россах может быть Апеллес». Кадр живописцев нового времени другой, — среди них мы встречаем представителей решительно всех сословий. Звание художника в начале века настолько уже пользуется уважением, что им не брезгуют и представители знати: наносит «позор роду» граф Ф. Толстой, сменивший эполеты моряка на карандаш и палитру; также поступают бароны Штейбен и П. Клодт, дети адмиралов Мордвинов и Моллер, князь Гагарин и др. Среди художников много также детей живописцев, скульпторов и разных других лиц из артистического мира. Восприяв наследственно культуру отцов, они составляют во второй четверти века основное ядро народившейся художественной интеллигенции: — дети живописцев — братья Брюлловы, Брюни, Александр Иванов — вот крупнейшие звезды русского искусства 30 — 40-х годов [1]). Заметно меняется и положение художников в интеллигентской среде: если Лосенко и Головачевский как бы удостоивались только дружбы Сумарокова или Майкова, снисходительно пи-

---

[1]) Параллель в XVIII в.: Левицкий—сын гравера, Боровиковский—сын иконописца.

савших им стихотворные послания или эпитафии, то уже Сильвестр Щедрин и Кипренский держатся почти на равной ноге с Батюшковым и Крыловым; пред представителем же следующего художественного поколения, К. Брюлловым, не считает грехом гордый своей родословной Пушкин стать на колени. Завоевание художниками первой половины XIX столетия мест в первых рядах культурного общества сделало возможным выступление живописцев 60-х годов в сомкнутом строе передовой интеллигенции.

1801 — 1825 гг.

Совершившее последний дворцовый переворот 11 марта 1801 г. дворянство внешне занимает вполне устойчивое положение; — этим об'ясняется жизненность старых традиций во влиятельнейшем живописном направлении первой четверти века — классицизме. Неустойчивость международных отношений, мечты о политической свободе, влияние мистических обществ отчасти порождают второе главное направление в живописи — романтизм. Неуклонный нажим на пошатнувшееся имущественно дворянство со стороны усиливающейся буржуазии вызывает то, что должно вызвать постепенное приобщение новой группы к «большой» культуре, — реалистическое искусство. Само собой разумеется, что ни одно из названных течений не возникло внезапно; — каждое направление только в большей или меньшей степени примешивалось к прежним

традициям, или постепенно преодолевало их, выявляя собственное лицо.

Может быть еще сильнее, чем общественность, влияли на формирование новых живописных течений взаимоотношения России с Западом. Королевская Франция, — Франция «барокко» и «рококо», — кончила у нас свою роль всесильной законодательницы в искусстве и модах в 1790-х годах. Возобновление дипломатических сношений после длительного перерыва познакомило нас с послереволюционной Францией. Всеобщий интерес к воинствующей империи Наполеона, перекроившей на мантию цезарей антично-республиканский наряд революции, конечно, сильнейшим образом способствовал процветанию у нас (главным образом в архитектуре и прикладном искусстве) стиля «empire». Но еще раньше, поклонившиеся Италии в лице Винкельмана, Менгса и Гете, немцы указали всей Европе путь в Рим. К началу XIX века Италия становится обетованной землей, куда стремятся образованные люди всех стран. Рим в первой половине столетия становится своего рода мировым клубом, где побывали Байрон, Шелли и В. Скотт, Энгр, Деларош и О. Верне, Корнелиус, Овербек, Торвальдсен и др. европейские знаменитости. Русские не составляют исключения и целые полчища их наводняют Аппенинский полуостров: художники, писатели, аристократы, — все или едут в Италию (иногда оставаясь здесь навсегда), или, сидя дома, мечтают «обрести язык Петрарки и любви» на «Адриатических волнах». Такая роль Италии, и в частности Рима, обусловливает преобладание в нашей жи-

вописи итальянских классических канонов над французскими. Также несомненно влияние Запада на наших романтиков. Причины, вызвавшие романтизм во французской живописи, — революция и наполеоновские походы, — способствовали появлению в нашем искусстве романтики, подкрепляемой проникновением к нам германской и английской поэзии.

Классицизм в живописи александровского времени овладел, главным образом, наиболее близкой к искусству XVIII века исторической живописью (фактически Академией), создававшей патриотические программы и иконостасы под впечатлением от «спасения отечества рукой всевышнего». В портрете и пейзаже первенствуют романтики. Лучшие портреты попрежнему являют нам тех же представителей имущей и титулованной знати, что и в XVIII веке; но все чаще сановники и столбовое дворянство уступают место на холстах художников представителям интеллигенции, купцам и даже крестьянам, «открытым» окончательно художниками и литераторами после 1812 г. Сами дворяне часто позируют уже не апофеозно, не в парадном мундире и не в маскарадной мишуре, а предстают с обыденными или непозволительно-вдохновенными лицами, в обыденных или ультра - свободных позах, часто нарочито растрепанными, как люди, у которых

богатство в часовом кармане,
а сад в Таврическом саду ... [1])

---

[1]) Д. Давыдов.

Пейзажисты от идеальных пуссеновских ландшафтов и каналеттовских перспектив уходят в лоно природы, любовно изображая открывшиеся им ее прелести, иногда озаряя их лунным светом, которым, по выражению Мутера, «легче всего можно было вызвать мрачные чувства». Реализм, проникая в портрет и пейзаж, главным образом обосновывается в жанровой живописи. Часто один и тот же художник находится во власти разных направлений и с одинаковым правом может причисляться к двум или даже трем лагерям (Ф. Толстой, Тропинин, Варнек и др.).

Классики.

В живописном классицизме александровской поры заметны два течения: — итальянское и французское. Самые видные из классиков, — угрюмовские ученики Егоров и Шебуев (вместе с относящимся к XVIII веку пейзажистом Ф. Матвеевым), являются первыми настоящими закрепостителями академической живописи за Римом. Большая картина Галлереи «Явление Христа Магдалине» (1818 г.), педантично исполненная любимцем Александра 1-го Егоровым рекомендует его скучнейшим эпигоном—рафаэлитом, вполне заслуживающим одобрения Кановы и «кавалера Камучини», расположением которых он пользовался в Риме. Также типичны для Егорова его небольшие иконы: «Сошествие св. духа», «Положение во гроб» и две «Богоматери» все они хорошо рисованы, довольно резки по краскам

Алексей Егор. Егоров (1776—1851).

А. И. Иванов. Смерть Пелонида.

и лишены религиозного настроения. Выгодно отличаются от них экспрессивный эскиз «Истязание Христа» (картина в Русск. Музее) и мягко выполненная маленькая «Сусанна» (№ 124). Совершенно «болонского» типа — иконообразный портрет фантастической «Princesse Nocturne» — Е. Голицыной (№ 125), очень проигрывающий при сравнении его с живым юношеским «автопортретом» Егорова (№ 122) и особенно с эскизным

теплым «портретом Суханова» (№ 128), доказывающими, что автор их не всегда был окаменелым подражателем итальянцам. Неожиданно реалистичен — прекрасный, выдержанный в серо-коричневой гамме, маленький «автопортрет в пожилом возрасте», на котором Егоров предстает тем благодушным старомодным профессором, каким рисуют его мемуаристы. Чтобы иметь представление о том, каким чудесным художником мог бы быть другой «римлянин», — «русский Пуссен»,

Вас. Кузьм. Шебуев (1777 — 1855).

Шебуев, нужно посмотреть в Остроуховском Музее его патетический эскиз (сепией) к академической программе «Смерть Ипполита» и раннюю картину «Гаданье». В Галлерее же Шебуев представлен только иконами, из которых лучшая — «Василий Великий» (уменьшенное повторение образа Казанского собора); остальные — «Видение Иезекииля», «Тайная вечеря» (1837 г. тоже уменьшенное повторение картины Русск. Музея), эскизы — «Вознесение» и «Преображение» (оба 1843 г.) и «Положение во гроб» (1848 г. № 149)—отличаются теми же качествами, что и однородные работы Егорова, т. е. довольно строгим рисунком и недостатком живописного и повествовательного пафоса. Другая группа классиков работает в духе французской школы. Особенно характерна для александровского классицизма небольшая картина (№ 4396) третьего угрюмовца —

Дм. Ив. Иванов (1782 — после 1810).

Д. Иванова, по примеру учителя писавшего сцены из старо-русской истории. Картина эта — эскиз академической программы 1808 г. (находящейся в Рус. Музее) «Марфа Посадница у Феодосия Борецкого». Скульптурность фигур, геометрическая простота композиции

и самый сюжет, — неожиданно республиканский, — роднят ее со школой Давида и с русскими патриотическими барельефами начала века. Композиционные приемы и костюмировка, изобретенная академиками для отечественных героев (скифские штаны, длинная рубаха и узкий сарафан, похожий на греческую тунику), позволяют причислить к произведениям рассматриваемой группы живописцев вяло рассказанную, но очень приятную по живописи картину — «Встреча Игоря с Ольгой»; возможно, что автор ее угрюмовский же ученик Сазонов, вторая работа которого «Дмитрий Донской», близкая по стилю и, отчасти, технике к «Встрече», находится в Русском Музее. Здесь же должен быть упомянут работавший у нас в начале столетия француз Ризенер, ученик Давида; красивый портрет В. С. Долгоруковой его работы приятно разнообразит работы классиков в Галлерее.

Вас. Кондр. Сазонов (1789—1870).

Анри-Франсуа Ризенер (1767—1828).

Рука об руку с классиками работают несколько живописцев академической формации — прямых наследников XVIII века. Вместе с именами Егорова и Шебуева всегда произносится имя А. И. Иванова. Эта третья ипостась академической троицы начала века (тоже ученик Угрюмова), держится всецело старых франко-русских традиций. Его галлерейная «Смерть Пелопида» некоторыми деталями заставляет вспомнить фигуры второго плана «Танкреда и Клоринды» Лагрене. Исполненная смятенной динамики барокко и вместе с тем большого чувства меры, картина Иванова по справедливости может быть внесена в число лучших

Андрей Ив. Иванов (1775—1851).

произведений русской «исторической живописи». Его же «автопортрет» и «портрет жены» тоже всецело принадлежат XVIII веку, несколько приближаясь контрастной густотой красок и определенностью контуров к портретам Лосенко. Образцом иконописи Иванова (как добропорядочный академик он написал не мало икон) могут служить его «Евангелисты» (№ 121), отличающиеся от ярких, бездушных картин Егорова и сухих композиций Шебуева большей насыщенностью тона и интимным настроением. В значительной степени сохранили живописные навыки прошлого века масон Олешкевич (очень хороший «портрет лейб-медика Арендта» 1822 г.) и друг и почитатель Боровиковского Бугаевский-Благодарный (ученик Щукина), представленный в Галлерее отличным «автопортретом» (1814 г. № 120), маленьким приятно-расцвеченным фантастическим изображением «Казанской царицы» (1823 г.) и пастелью «Капитолина из Трасихи» (1818 № 2825), близкой к бытовым картинам друга Бугаевского Венецианова [1]). Не совсем ясны фигуры двух других современников А. И. Иванова — академических живописцев Р. Волкова и П. Яковлева. Волковский «портрет П. А. Крылова» (№ 119) — заурядная академическая работа, интересная главным образом в иконографическом отношении; Яковлеву (ученику Левицкого) принадлежат довольно энергический «автопортрет» (1811 г.) и «Портрет старика в шубе» (1813 г. № 174), родственный, пожалуй, работам Варнека.

Иосиф Ив. Олешкевич (1777—1830).

Ив. Вас. Бугаевский-Благодарный (1773—1859).

Роман Максим. Волков (1773—после 1837).

Ив. Ерем. Яковлев (1787—1843).

[1]) Венецианов повторил (?) этот сюжет в картине (пропавшей) „Капитошка".

Холодному спокойствию классиков диаметрально противоположно мятежное волнение романтиков с их

Романтики.

О. А. Кипренский. Портрет Ростопчиной.

контрастами ярких и мрачно-сгущенных красок, рваными грозовыми облаками, скачущими лошадьми и пр. От них повелась у нас любовь ко всей, то, бурно-

воинственной, то сентиментально-погребальной бутафории, которую в значительной доле унаследовал от Кипренского и Орловского К. Брюллов. Егоров в 25 лет уравновешен и спокоен, — Кипренский и в 50 мальчишка. Как во Франции Гро, выросший под гром побед революции и империи, отобразил величавый героизм эпохи, так страстный Кипренский у нас выявил в своих портретах пафос беспокойных первых годов XIX века. Ученик Академии, бросающийся во время ледяного священнодействия парада просить Павла о взятии его в солдаты; автор огневого портрета Дениса Давыдова (Рус. Музей); «прескверно поющий» самодовольный щеголь, автор фразы «беда с ними (женщинами) познакомиться тому, кто не Кипренский»; дикий мститель, по преданию сжегший женщину; 50-летний влюбленный в малолетнюю, принимающий католичество, чтобы жениться на ней, — вот моменты характеризующие Кипренского. Таков же он, то страстный и поэтичный, то пошловато-легкомысленный и в картинах Галлереи. Ученик Угрюмова и Левицкого, Кипренский почти специализировался на портретах. Кипучий темперамент повел его по обособленной тропе. Уже в отличном раннем «Распятии» (1804 г.) виден разрыв художника, пленившегося Рубенсом, с каноном Академии. II портрет отца («копия оконченная Кипренским» с превосходного оригинала Русск. Музея) писан под нидерландскими влияниями. необычными для русского художника и невольно напрашивается на сравнение с Эрмитажными Рубенсами и так-наз. «Собесским» Рембрандта. Также нов и своеобразен монохромный

Орест Адам. Кипренский (Швальбе) (1783 — 1836).

серо-зеленоватый автопортрет молодого живописца с перьями за ухом. Колористической силы лучших английских портретов достигает изумительный «Мальчик Челищев» (1808 г.). «Челищев» открывает блестящую серию наиболее выразительных портретов: романтика гатчинской павловщины светится в водянистых выпуклых глазах и во всем запосчивом облике курносого «варвара» Растопчина (1809 г.); горящий взор «Растопчиной» (1809 г. № 164, парный к предыдущему) пылает фанатизмом дворянки александровского времени, отрекшейся от семьи и родины из-за преданности отцам иезуитам; романтический пламень мерцает и в темных глазах меланхолического «Мосолова» (1811 г.) и великолепного «дэнди» С. С. Уварова, еще не «воровавшего казенные дрова» [1]). Страстность не утихает еще и в портретах прозаического Хвостова и его, повидимому, очень доброй жены (1814 г. №№ 165 и 166). Вся серия перечисленных портретов относится к лучшему, что создал Кипренский и что создала вся русская живопись. Подлинный патетизм и огромный живописный талант, сказавшиеся в энергичных сопоставлениях густых синих, красных, серых, черных, ослепительно-белых и жарко-коричневых тонов, обеспечивают таким вещам, как «Челищев», или «Уваров», почетное место в любом музее живописи XIX в. После великолепного взлета в работах 1800-х и 1810-х годов качество живописи Кипренского идет на убыль. Портреты постепенно становятся поверхностными по характери-

[1]) Пушкин.

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
Уральского Госуниверситета
г. Екатеринбург

- 184367 -

стике, резкими в соотношении цветов (что отчасти заметно уже в портрете Хвостова) и в рисунке; появляется неприятная чернота, усугубляемая иногда злоупотреблением асфальтом и пустыми эффектами огненного освещения, напоминающими дурно понятого голландца Гонтгорста. Попав в Италию в 1816г., Кипренский «первый вынес имя русское в Европу», [1]) — знаменитая галлерея Уффици приобрела его автопортрет; но итальянский Кипренский уже не прежний Кипренский: — недатированный «автопортрет» Галлереи, «А. Голицын» с собором св. Петра на фоне (1819 г.) уже несколько уступают прежним произведениям. В особенности слаба из картин этого периода пленявшая современников «Девочка в маковом венке». Былого Кипренского не оживляет даже соприкосновение с Пушкиным Александр Сергеевич изображен несомненно с желанием явить миру образ *великого* поэта, автора «Черни» и «Памятника»: через плечо картинно брошен шотландский плед, на фоне помещена статуя музы с лирой. Современники находили этот портрет (1827 г. № 168) лучшим изображением Пушкина, писавшего живописцу:

Себя, как в зеркале, я вижу,
Но это зеркало мне льстит...

Но кому не станет понятно при взгляде на «Пушкина» Кипренского желание Соболевского заказать

---

[1]) А. А. Иванов.

Дж. Дау. Портрет Мадатова.

Тропинину портрет автора «Зимнего вечера» и «Графа Нулина»? Жестки по рисунку и колориту и бледны по характеристике портреты А. Шишмарева (1827 г. № 169), самого Кипренского в полосатом халате (1828 г. № 170) и танцовщицы Телешовой (1828 г.). — «Вандиков ученик, в один крылатый миг он пишет их портреты» [1]), все более и более снижающие до посредственности чудесное дарование художника. Работы следующих годов или также маловыразительны («Итальянец доктор» 1829 г. № 171) или безнадежно плохи, как «обвороживная» римских аматёров живописи «Сибилла Тибуртинская» (1830 г.). Художественный темперамент Кипренского был жив лишь в грозовую эпоху движения наполеоновых когорт по лицу Европы; он угасает после Ватерлоо, опутанный житейской пошлостью, к которой оказался слишком восприимчивым впечатлительный художник. Даже польское восстание вдохновило его только на скучных и слабо скомпанованных «Читателей газет» (1831 г.) [2]) «Великий предтеча художников русских, сделавшийся известным всему просвещенному свету» [3]) умер, пережив свой талант, в доме Клода Лоррена в Риме.

Александр Осип. Орловский (1777—1832).

Еще более необузданный романтик — поляк-авантюрист А. Орловский, поселившийся в Петербурге с 1802 г. Популярный автор бойких рисунков и акваре-

---

[1]) Батюшков.

[2]) Предполагаемые портреты гр. А. Потоцкого (в феске) и писателей А. Одынца (слева), А. Мицкевича и З. Красинского.

[3]) А. А. Иванов.

лей, изображающих уличные типы, русские тройки, восточных всадников, «ночь и сечу», он писал и картины. Из них Галлерейные «Всадники-турки» (1819 г.) прямые родственники восточным всадникам Ш. Верне и предки всадников К. Брюллова, а «Четыре воина» (1829 г.) одновременно напоминают бандитов Сальватора Роза и латников Дитриха. Романтической удали исполнены эскиз «Перевязка раны» (№ 148), «Всадник», «Казачья атака» и «северный амур с колчаном и стрелами» [1]) «Башкир», вероятно, навеянный популярностью башкир в Европе в 1813 — 14 гг.

Оност Дезарно (1788—1840).

Говоря о романтиках, нельзя обойти молчанием обрусевшего ученика Гро, пленного наполеоновского гусара Дезарно («Дети Всеволжские» 1824 г.) и блеснувшего у нас более количественно, чем качественно в 20-х годах, англичанина Дау. Портрет «неустрашимейшего генерала» Мадатова — лучшее из всех произведений Дау, исполненных в России. Великолепно, чисто по английски, написан на фоне боевого пламени этот гусар, — такой же символ бранного начала века, как родственный ему по композиции «Фурнье-Сарловез» Гро в Лувре. Брызнувший струей шампанского белый султан кивера, огненная ташка, нагло-воинственная фигура, затянутая в черные с серебром доломан и рейтузы, ухарски накинутый ментик,— вся эта пленительно-бравурная бутафория ставит портрет Мадатова в центре романтической живописи Галлереи. Как «Давыдов» Кипренского он может служить неподражаемой иллю-

Джордж Дау (1781—1829).

---

[1]) Батюшков.

страцией к мажорным песням поэта-партизана, рекомендующего

Днем рубиться молодцами,
Вечерком горелку пить [1]).

Александр Лаврент. Витберг (1787—1855).

Андр. Петр. Сапожников (1795—1855).

Федор Петр. Толстой (1783—1873).

К произведениям художников романтического толка можно причислить и «Изведение апостола Петра из темницы» (1806 г.) известного архитектора Витберга (автора неосуществленного проекта постройки храма Христа-Спасителя на Воробьевых горах), аллегорию Сапожникова «Уходящая со временем любовь» (№ 204), а также некоторые работы талантливейшего Ф. П. Толстого. В огромном Галлерейном собрании работ Толстого, наряду с классическими рисунками к «Душиньке» Богдановича, есть такие буйно-романтические акварели, как зловещая иллюстрация к балладе Соути «Варвик» (1819 г. № 2976) и «У окна в лунную ночь» (1822 г. № 3000). Доля романтизма есть и в гуаши «Пастораль» и даже в одной из редчайших картин художника «Вид дачи Марковилль» (1855). Многочисленные, доводящие почти до оптического обмана, цветы и ягоды (№ 2966—75, 2982—85 и др.) Толстого, блестяще открывающие Галлерейную небольшую серию изображений «мертвой натуры»,—уже чисто натуралистические вещи, а уютная

---

[1]) Д. Давыдов.

Из работ других иностранцев, работавших в России в первой половине века, упомянем находящийся в Музее Изящных Искусств великолепный эскиз Гатчинской картины „Карусель в Царском Селе" другого крупного художника—француза О. Верне.

Ф. Толстой. У окна в лунную ночь.

акварель «В комнатах» (№ 2997), близится к интимному творчеству Венецианова.

Романтический пейзаж.

Романтические настроения проникают и в пейзаж. Начав с реалистической картинки «Уборка сена» (1812 г.) и перспективных видов во вкусе Ф. Алексеева (виды Московского Кремля 1817 г.), М. Воробьев постепенно превращается в настоящего романтика. Может быть этому помогли его поездки в Палестину («Перусалим ночью» 1820 г. №№ 175 и 176) и на войну с турками 1828—29 гг. («Лагерь» № 177). Наиболее романтичны

Максим Никиф. Воробьев (1787—1855).

лучшие Галлерейные картины Воробьева: «Дворцовая набережная» (до 1837 г.) с стройной линией уходящих вдаль дворцов и золотящейся Невой и две Петербургские «ночи»; — из них (ночей) «осенняя» («Сфинксы у Академии Художеств» 1835 г.) — с мрачно-меланхолическим эффектом лунного освещения, пробивающегося сквозь разорванные облака и поблескивающего на контурах сфинксов, — может по праву считаться самым драматическим пейзажем русской романтической школы; более спокойна «Летняя ночь» («Вид на Неву с Троицкого моста» 1839 г.), — где бледное сияние месяца, озаряющее гладь державной реки, сливается с полусумраком белой ночи. В «Осенней ночи» Воробьев выступает до некоторой степени новатором и в живописных приемах: широкие беспокойные мазки на этой картине очень отличны от методичного наложения красок прежними пейзажистами. Композиционные приемы и прозрачная легкая техника выполнения прелестных бодрых пейзажей «Приморский вид» (1832 г.) и «Прибытие имп. Александры Федоровны в Палермо в 1845 г.» несколько наводят на подозрение: — не поддался ли в свое время Воробьев обаянию «Гаваней» Сильвестра Щедрина. Судя по последней галлерейной картине Воробьева, — «Итальянский вид ночью» (1847 г. № 179), — романтические настроения (отчасти заметные даже в «Уборке сена» и вполне явственные в «Перусалиме ночью») продержались у него до смерти, в значительной только степени утратив поэтическую прелесть прежнего времени. Необходимо отметить громадную роль Воробьева в истории русского пейзажа: редкий

пейзажист, развивавшийся в 20 — 50-х годах, не был учеником Воробьева; его ученики, как Айвазовский, Лагорио, Боголюбов, сошли со сцены только в самом конце XIX и даже в начале XX века.

Сильвестр Федосеевич Щедрин (1791 — 1830).

Другой пейзажист-романтик,—Сильвестр Щедрин,— в академической программе 1815 г. «Вид с Петровского острова на Тучков мост» обнаруживает подражание своему дяде и учителю Семену Щедрину. «Автопортрет» написанный через 2 года, а также исполненные уже в Италии «Колизей» (1819 г.), «Водопад в Тиволи» (1822 г. № 124) и даже «Старый Рим» (1824 г. № 185), где тоже «по Сем. Щедрину» отдаляется от левого края картины купа деревьев, не дают еще возможности уверенно определить собственную манеру художника. Она выявляется в видах «Нового Рима» («Замок св. Ангела» 1824 и 1825 гг. без №№ и 1825 г. № 186) и позднейших Соррентских. Щедрин точно попадает на родину: его жизнерадостная натура упивается благодатным югом, преисполненным солнца. Солнце отчасти помешало ему быть «настоящим» романтиком: в противоположность Воробьеву он редко пользовался эффектом лунного освещения («Лунная ночь» 1828 г. № 194); поздние пейзажи Щедрина также просты и ясны, как просты лаццарони, безмятежно ленящиеся на его «верандах» и как ясны стихи его друга Батюшкова. Конечно и Щедрин изображает «красивые» места,—иначе он не был бы романтиком, — но зато с какой радостью написаны эти красоты. Подлинная любовь к природе и жизни сквозит во всех этих «террасах» и «верандах» (1827 г. — 2 без №№, № 193 1828 г. и др.), видах

о. Капри (1826 г.), «Санта-Лючиях» (1826 г.) и Сорентских гаванях (малая — 1826 г. № 188 и 2 без №№ 1826 и 1828 гг.; большая — № 191, 1827 г. № 192 и др.). Свет и радость разлиты в чистосердечных пейзажах «сеньора Сильвестро», заставляющих нас только завидовать его дремлющим, или еле двигающимся ленивым рыбакам. Немудрено, что художник, написавший такие картины, стяжал после смерти в любимом Сорренто у жителей его репутацию святого Сочетав мечтательность романтика с ясностью перспективиста-классика и простотой реалиста, он сделал шаг вперед в наблюдениях за освещением на открытом воздухе. Варируя (как позже Клод Моне́) оттенки дневного и вечернего освещения в изображениях любимых видов, писавшихся им в различное время дня, Щедрин до Александра Иванова в значительной мере отказался от «вкусных» коричневых теней, которыми украшали свои картины живописцы — современники Щедрина.

Вас. Андр. Тропинин (1776 — 1856).

Дань романтизму заплатил и Тропинин. В ранних его работах начала столетия чувствуется еще зависимость от Академии и непосредственного учителя—Щукина («Граф Морков», «Дети Морковы» 1811 г.). Также чувствительно подражание Рембрандту в жанровых этюдах «Дровосек» и «Молодой ремесленник», отличающихся густой светотенью и пристрастием к коричневому тону. В двадцатых годах Тропинин несомненно является

М. Н. Воробьев. Летняя ночь на Неве.

последователем романтиков,—может-быть под влиянием Дау, которому он помогал при написании галлереи портретов генералов 12-го года. Работы 20-х годов наиболее ярки по краскам, и наиболее гармоничны по созвучиям цветов. Люди, изображенные на портретах этого периода, несмотря на обывательщину, которая присуща всем Тропининским портретам, наиболее нарушают благопристойность ультра - растрепанными костюмом и прической. Полное небрежение к светским приличиям обнаруживают виртуозно написанный хитрый Булаков (1823 г. № 127), растерзанный обладатель Ноздревских бакенов Равич (1825 г. № 130) и сам А. С. Пушкин (1827 г. № 132 и этюд № 131), изобра-

женный в халате, с повязанным на бок галстухом. Обывательской романтики исполнены и «Мальчик» (сын художника, № 134) и тщетно старающаяся выглядеть героиней, пародирующая портреты Дау, «Шереметевская» (1841 г. № 143). В противоположность пылкой романтике Кипренского, Тропинин сентиментален. Уклон к бытовому реализму буржуазного пошиба в большей части тропининских портретов окутан дряблым сентиментализмом. Сентиментализм в чистом виде, совершенно в духе Карамзина, наиболее сказался в прекрасном большом портрете А. Барышникова (1829 г.), — прямого потомка Эраста из «Бедной Лизы» и мечтательных дам Боровиковского. Наряду с перечисленными портретами пишется ряд произведений реально-бытового характера, как знаменитая «Кружевница» (1823 г.), «Золотошвейка» (1826 г.) «Гитарист« (1832 г.) и «Мальчик с дудкой». В этих полужанровых картинах вырабатывается окончательно намечавшийся еще в «Детях Морковых» специфически-тропининский тип лица, которым художник наградил почти всех натурщиков, позировавших ему в следующие десятилетия. Приблизительно с половины 30-х годов живопись Тропинина меняется: линии становятся резче, краски постепенно потухают, характеристика портретируемых лиц бледна; однообразие композиционных и живописных приемов часто почти удушает скукой. Правда и в эти годы «удается» Тропинину несколько отличных портретов: таковы — увеселая «Гр. Зубова» (1834 г. № 137), «Старик вырезывающий палку» (1834 г.), «Неизвестная в чепце» (№ 81), приписывавшаяся до сих пор Щукину,

и солидный «Неизвестный с сигарой» (1847 г.). Старческая живопись 40-х годов уже мало напоминает Тропинина лучшей поры: пристрастие к черному или суховато-коричневому, металлический неприятный блеск белого, графическая вычерченность предметов, — все

С. Ф. Щедрин. Терраса.

это очень далеко от радостных, артистически набросанных текучими мазками красок «Булакова» или «Кружевницы». Не даром современники прозвали Тропинина «Русским Грезом»; — один из лучших живописцев, какого знает история русского искусства, Тропинин в характеристике своих персонажей очень близок к Грезу и Ротари. Такие характерные вещи, как

«Булгаков», «Равич», «Пушкин», «Барышников», «Зубова» и «Неизвестный с сигарой», в портретность которых верить, составляют сравнительно редкие исключения. Остальные более или менее сливаются в одно типическое лицо: у всех одинаковые совиные круглые глаза, губы сердечком, сложившиеся в сладенькую улыбочку, немыслящие лбы, бесхарактерные подбородки. Характерный пример — портрет К. Брюллова (1836 г. № 138): несмотря на написанный на фоне Везувий, долженствовавший символизировать огнедышащий темперамент автора «Помпеи», он все та же ротариевско-грезовская «головка», как «Кружевница» «Гитарист» и т. п. Все же, несмотря на пустяковую, сладость и условность тропининских произведений автор их вносит новую ноту, — ноту обывательски бытового реализма в портретную и жанровую живопись. Эта нота прозвучала в Москве, где поселился после освобождения из рабского состояния Тропинин. На фоне любимой Москвы и изобразил себя художник („Автопортрет» 1816 г.) добродушным буржуа, унаследовавшим от своих портретов робко-кокетливый взгляд и скромно-вальяжную позу.

Александр Григ. Варнек (1782—1843).

Чрезвычайно расплывчатой индивидуальностью обладает товарищ Тропинина по годам ученья у Щукина—Варнек; его «портрет основателя Арзамасской художественной школы А. В. Ступина» (1804 г. № 157) — типично академическая работа, какие писали Егоров и его собратья; «Скрипач» и «Мальчик с болонкой» очень близки к типу Тропинина; «Автопортрет» (в берете, № 162) и смелый по живописи портрет старика

В. А. Тропинин. Портрет Пушкина.

Римского-Корсакова (№ 159), в раздумьи вспоминающего свое поражение революционными санкюлотами у Цюрихского озера, — отчасти роднят Варнека и с Кипренским.

Темы быта, затронутые Тропининым, одновременно разрабатываются и на севере, все более завоевывая себе признание. В противоположность романтическому налету в творчестве Тропинина, — у петербургских провозвестников бытового реализма явственно заметна близость к классицизму. И незначительная галлерейная картинка Лучанинова «Дорогой гость», и академическая программа (!) Ф. Солнцева «Крестьянское семейство за обедом» (1824 г.), и даже некоторые композиции «отца русского жанра» Венецианова выдают эту близость.

Ив. Вас. Лучанинов.

Фед. Григ. Солнцев (1801 — 1892).

Алексей Гавр. Венецианов (780 — 1847).

Впрочем, Венецианов, также как Ф. Толстой и другие его современники, в своей изысканно-скромной живописи отображает все главнейшие направления эпохи. В его произведениях до последних лет сквозит сентиментализм, отчасти унаследованный от Боровиковского, отчасти свойственный натуре самого Венецианова. Ученик Боровиковского,—он дебютировал портретами. Мягко выполненный (пастелью) ранний «портрет Путятиной» (№ 4580) находится в прямой зависимости от работ учителя; но совершенно самостоятельный монохромный «Автопортрет» (уменьшенное повторение автопортрета 1810 г.—Русс. Музея) уже принадлежит Венецианову-реалисту. Неожиданно романтичен эффектно-цветистый «Бугаевский—Благодарный в маскарадном костюме» (1816 г. № 4468, пастель). Надписью на уютно-простеньком «Портрете Философовой» (1823 г.) Венецианов уведомляет нас о своем намерении оставить портретную живопись, но обещания этого не выполнил, т. к. в 1841 г. написал жемчужину Галлереи — прелестнейший «Портрет детей Панаевых».

Возможно, что раньше «Философовой» появились великолепные изображения «Ржевского купца Образцова» и его жены; слишком велика, при всем громадном реализме этих портретов, их композиционная близость к портретам Боровиковского. В 1820 году, пленившись Эрмитажным «Монастырем» Гране, Венецианов решил «повиноваться натуре» и написал первый свой жанр «Гумно» (Русс. Музей), попадая в лад с почти одновременным зарождением «Онегина» и «Горя от ума». В жанровых картинах он далеко ушел от этнографии и праздничности XVIII в. и является иногда настоящим реалистом, незатейливым и ясным, об'единявшим вокруг себя таких же, как сам, «чистых сердцем» учеников. Из этих картин и этюдов, написанных по большей части в «Сафонкове» [1]), укажем

А. Г. Венецианов. На жатве.

[1]) Имение В-ва в Тверской губ., где в 20-х годах он открыл свою художественную школу.

на тепло-коричневые работы 20-х годов: – «Вот-те и батькин обед» (1824 г. № 150), «Мальчик с топором» (1825 г. № 151), «Голова старика» (1825 г. № 152) и более красочные вещи: «Пряха» (1839 г. № 153), «Крестьянка с васильками» (№ 154) «Крестьянка с ребенком» и «Старуха с клюкой». Видные места в творчестве Венецианова по праву занимают две чуть ли не известнейшие его картины 30-х годов: «На пашне» (№ 155) и «Жатва» (№ 156). Здесь Венецианов, отдав честь классицизму фигурками крестьянок, похожими на «ампирные» гарднеровские статуэтки, дерзнул подойти к настоящей русской природе, изобразив на фоне реальных полей работниц-крестьянок и рабочую лошадку, после которой не будут новостью лошадки Сверчкова. Конечно, эти картины не изображения «трудовых процессов»: — крестьянки Венецианова отнюдь не работают в поте лица; но после изображений сельского быта у живописцев XVIII века, бывших певцами крестьянских пиршеств, свадеб и обедов, уже самый подход Венецианова к теме нов и интересен. Классицизм косвенно сказался и в чрезвычайной «нединамичности» картин Венецианова. Его взятые непосредственно из жизни персонажи в большинстве случаев спокойны, «как египетские боги». Моменты экспрессии Венецианову не по силам: не горюет мальчик, разливший «батькин обед»; напряженно-жалостны улыбки миловидной тверской «Вакханки» (№ 4248) и вероятно, той же натурщицы, изображенной на большой, самой цветистой у Венецианова, картине «Туалет»; и сладковато-сухощаво, пользовавшееся в свое время

большой известностью, «Причащение умирающей» (ок. 1839 г.). Вокруг Венецианова группируются его ученики и последователи: Зеленцов (очень серьезно написанный «Крестьянин с ломтем хлеба» и более слабый «Мальчик с кувшином»), Плахов («В столярной мастерской»,— 1845 г. № 269, — «Мужик с ложкой»), Крендовский (приводящая на память гоголевский Миргород «Площадь провинциального города» — № 252, «Малороссиянка» и тонко выписанные «Сборы на охоту» 1836 г.), Щедровский («Плотники», «Торговка», «Столяры»), Мохначев (редчайшая картина «Крестьянин и мальчик»), Славянский (копия с картины Тыранова «Кабинет Венецианова» и большой курьезный «Семейный портрет» 1852 г.) и учитель Лермонтова Заболотский, которому Венецианов говорил: «Ну, батюшко, портретики ваши прекрасно-прекрасно» (драгоценнейший иконографический документ — «Портрет Лермонтова» 1837 г. и «Тихвинский городской голова» 1848 г.). В духе Венециановской школы исполнены «Продавец птиц» неизвестного автора и вид «Картинной галлереи Эрмитажа» К. Беггрова (№ 226). Здесь же уместно упомянуть Хруцкого; его картины «В комнатах» (1855 г. № 248) и «Старушка вяжущая чулок» очень близки к школе Венецианова; его же «Цветы и фрукты» (1836 г. и 1839 г. № 247) рекомендуют автора лучшим после Ф. Толстого русским «натюрмортистом» [1]). Исчисление

Капитон Алексеев. Зеленцов (1790—1845).
Лавр. Стс. Плахов (1811—1881).
Евгр. Фед. Крендовский (1810—после 1856).
Ив. Щедровский.
Мохначев. Фед. Мих.
Славянский (1817—1876).
Петр Ефим. Заболотский (1803—1866).
Карл Петр Беггров (1799—1875).

[1]) Кроме этих редких изображений „мертвой природы допередвижнической эпохи в Галлерее есть еще „Фрукты“ Серебрякова (1829 г. № 255), два натюрморта“ Ф. Торопова (№ 4465 и без №—1846 г.) и „Натюр-морт“ М. Егорова (1857 г.).

Ив. Троф. Хруцкий (1806 — после 1855). Вас. Алексеев. Серебряков (1810—1866). Фома Торопов Михаил Егоров.

«венециановцев» в этой части очерка — есть в сущности довольно крупный анахронизм, оправдываемый только большой зависимостью от Венецианова его последователей. Их творчество характерно для суховатого до-федотовского реализма николаевской поры, когда они и работали. Из живописцев, образовавшихся под влиянием Венецианова, не вышло ни одного, талантом равного учителю. Некоторые из учеников ему изменили, неотразимо влекомые, как серые ночные бабочки, на бенгальский огонь Брюллова, сжегший деревенскую школу Венецианова [1]).

---

[1]) О других его учениках — Тыранове, Михайлове, и Зарянко — см. ниже. Интересные работы Венецианова и Венециановцев имеются в Остроуховском музее.

После 1825 г.

Поражение дворянства на Сенатской площади 14 дек. 1825 г. «николаевскими немцами» косвенно отображается и в судьбах живописи. Умаление старо-дворянского престижа в политике предопределяет захирение наиболее «дворянского» течения в живописи — классицизма. Увядающее древо хранительницы этого течения — Академии нуждается в прививке более жизненных побегов и обновление совершается за счет романтизма. Романтические плащи, перешитые после крушения либеральных мечтаний на более соответствующие полицейскому режиму Николая Павловича вицмундиры, постепенно занимают места в Академии рядом с выцветшими тогами классиков. Предводительствуемые К. Брюлловым пришельцы в 30-х годах перестраивают заново твердыню академического искусства: на старом фундаменте возводится новое здание романтического академизма, краеугольным камнем которого остается историческая живопись. Историческая картина в 30—40-х гг. главенствует во всем европейском искусстве: на Западе в связи с политическими реакциями увлекаются историзмом поэты и романисты и создают свои колоссальные композиции на исторические сюжеты Деларош и Галле́; у нас это увлечение отразилось в появлении множества исторических ро-

манов и повестей (Загоскина, Лажечникова, Кукольника, Вельтмана и др.) и в живописи крупнейших академиков, достигавшей иногда такого уровня, какого никогда больше не достигала русская живопись. В отличие от французов и бельгийцев, вдохновлявшихся историей средних веков и нового времени, наши художники придерживаются отчасти ветхого завета академии и чаще пользуются библейскими и античными темами, чем сюжетами из отечественной истории [1]). Академические наследники классиков и романтиков иногда ссорятся между собою: — егоровец Завьялов не удержался от восклицания: «Да это яичница!» перед «Помпеей» Брюллова, которую полубог романтиков всего мира Вальтер Скотт назвал «эпопеей»; но эти ссоры не мешают тем и другим всячески способствовать пышному расцвету академизма, настоящий враг которого— быстро вырастающий реализм. Выдвигаемый требованиями усиливающихся в связи с ростом промышленности «живых сил» нации сюжетный и живописный реализм все более и более теснит «высокое» академическое искусство. Он также уверенно требует к себе внимания от живописи как в гоголевской «Женитьбе» уверенно конкурирует с дворянами – претендентами на руку Агафьи Тихоновны Купердягиной—купец Алексей Дмитрич Стариков. Постепенно внедряясь в портрет и

[1]) Западное увлечение готикой сказалось у нас главным образом в архитектуре и прикладном искусстве; темами из истории Западной Европы пользовались иногда и наши литераторы и живописцы („Смерть Инесы де Кастро“ Брюллова, „Испанцы“ Лермонтова, драмы и повести Марлинского, Кукольника, Лажечникова и пр.).

нейзаж, — не говоря о бытовом жанре, находящемся всецело в его власти, — реализм овладевает позициями на всех фронтах до личных вкусов монарха включи-

К. П. Брюллов. Спящая Юнона.

тельно (придворные живописцы Николая 1-го—Венецианов и скромные братья Чернецовы). Без реализма, как дворянству без купца, не обойтись и «высокому» искусству, и этим, а также отмеченным выше об'единением классиков и романтиков, об'ясняется то обстоятельство, что часто одни и те же художники являются провод-

никами разных течений: таков Брюллов, — автор романтической «Инесы де-Кастро» и реалистического «интерьера» в портрете А. Голицына; таков Александр Иванов,—классик Менгсовского толка и смелый реалист-новатор; таковы же Бруни, Басин и др.; и разве не таковы Гоголь и «сам» Николай Павлович, реальнейший полицейский администратор и, вместе с тем, готический рыцарь с классическим «фасадом великого человека» [1]).

Карл Павл. Брюллов (1799 — 1852).

— «О, чудо Карл Брюлло, пред которым должно пасть и поцеловать то место, где лежала кисть его»...— восклицает современник. Ни один русский художник не пользовался такой славой при жизни, как Брюллов. «Светлым воскресением живописи» назвал Гоголь «Последний день Помпеи»; поэты во главе с Пушкиным воспевали картины Брюллова; Глинка был близким его другом. Лишь отшельник Александр Иванов позволял себе в своем затворничестве скептически относиться к феерическому блеску «нерусского» Брюллова. Всесильный во второй половине века В. Стасов разбранил Брюллова; «Мир Искусства» не восстановил его репутации; и только теперь несмелые голоса отваживаются заявлять, что может быть наш крупнейший художник

---

[1]) „Фасадом великого человека" называл Николая I поэт Тютчев.

Для николаевской поры характерна еще большая, чем в предшествующие десятилетия, тяга наших художников в Рим, все так же, вместо униженного Парижа, привлекавший культурных европейцев. В 50-х годах уже начинает влиять на нашу живопись искусство Средней Европы.

после Александра Иванова — К. Брюллов. Честь быть учителем этих обоих живописцев выпала на долю легкомысленно сданного в архив А. И. Иванова. Первые программы Брюллова — «Нарцисс» и «Авраам и три ангела» (обе в Рус. Музее) — написаны совершенно в манере Иванова. Такая же ивановская, — написанная уже в Италии, — прелестная неоконченная картина Галлерен «Эрминия у пастухов» (1824 г.) [1]). В этом убеждает нас трактовка фигур, пейзаж правой части картины, ее колорит и даже самый сюжет, — возможно навеянный родиной Тассо, но вместе с тем и возвращающий нас к темам старой французской академии, традициями которой был полон Андрей Иванов. Брюллов имел основания на триумфальном обеде, данном ему Академией в 1836 г., возложить свой лавровый венок на голову учителя. До «Эрминии», еще в России, написаны портреты актера Рамазанова (1821 г. № 207) и супругов Кикиных (1821? 1822?), отличающиеся темным колоритом, вызывавшим опасения современников, что дальше художник будет писать «еще чернее». Опасения не сбылись: и в «Эрминии» и в ранних жанрах «Римская часовня» (№ 208) и «Пифферари» (1825 г. № 209) краски Брюллова светлеют и приобретают значительную долю яркости, увеличившуюся после путешествия на восток в 1835 г. Яркость (иногда пестрота) смягчается обильным привнесением вариантов мягкого зеленого тона, уцелевшего у художника до конца его жизни, главным образом в пейзаже. Чистого

[1]) Сюжет взят из поэмы Т. Тассо „Освобожденный Иерусалим“ (песнь 7).

пейзажа Брюллов не писал, но в большой дозе вносил его в качестве декоративного фона в портреты и картины. Портрет гр. Самойловой, — знаменитая «Всадница» (1832 г. № 212),—благодаря древесному фону и присутствию лошади и собак, превращается в полужанр-полупейзаж; так же ощутительно добавление пейзажа и в портрете Орловой-Давыдовой с дочерью (1834 г.), в красочной «Вирсавии» (1832 г.?) [1]), в небольшой эротической картине «Диана, Эндимион и сатир» (1849 г.) [2]) и др. В портрете А. Н. Голицына (1840 г.) Брюллов отчасти следует по пути Венецианова в изображении «комнаты» с любовно выписанными столиком, часами бюстом Александра I, уютной галлереей старых портретов и картиной Доменикино, среди которых сидит обидно укороченная недоглядевшим художником фигура «просвещения гонителя» Голицына. Если сравнить большие брюлловские портреты, как «Г-жа Бек» или «Всадница» с «Куракиным» Боровиковского, то с полной очевидностью выступает их непортретность. Там, восхищаясь дивной живописью аксессуаров, ни на миг не забываешь, что над всем доминирует лицо Куракина; — у Брюллова любуешься всем: — углом какой то картины, мехом, белым атласом подкладки «палантина», пятном красного башмачка, эффектно брошенным на великолепную синеву бархатного платья Бек, полуденной зеленью пейзажа и зеленой вуалью «Всад-

---

[1]) На картине виден след прорыва, сделанного Брюлловым, в минуту недовольства картиной пустившим в нее сапогом.

[2]) Прелестное стихотворение, посвященное этой картине, написал А. А. Фет.

ницы», порывом горячей лошади, но меньше всего интересны ничего не говорящие, обобщенные лица. Такие же лица и у «Вирсавии», и у «Турчанки», и у

К. П. Брюллов. Портрет Ланчи.

ханских жен на красочном «Бахчисарайском фонтане» (1849 г.), и у Дианы, и у спящей Юноны на изумительном этюде «Происхождение млечного пути» (№ 220).

Брюллов прежде всего поэт цвета, расточительно проливающий каскады роскошных красок. Пронизанное светом тело Вирсавии, контрастирующее с темной кожей арапки, ковровая цветистость «Бахчисарайского фонтана» и «Турчанки», полихромное смятение на слабом по замыслу «Разрушении Рима Гензерихом» (1836 г.), насыщенный синий цвет платья Бек, — вот истинное поприще Брюллова. Более портреты, чем «Всадница», «Бек», «Орлова-Давыдова», «Голицын» и даже «В. Перовский» (в рост, 1836 г.) — меньшие изображения вел. кн. Елены Павловны (1829 г. № 211), пресловутого Нестора Кукольника (1836 г. № 205), его толстоносого брата Платона (№ 216), скульптора Витали (1836 г.), В. А. Перовского (по грудь, 1836 г,), «дедушки» И. А. Крылова (рука дописана учеником Брюллова Горецким), поэта Струговщикова (1840 г. № 219), художника Я. Яненко в латах (1841 г. № 221), архитектора Болотова (1843 г.), А. Львова и итальянцев— адвоката Аскани (1851 г. № 224) и археолога Ланчи (1851 г. № 225). Из всех этих, более или менее виртуозно исполненных, портретов особенно выделяются несравненный «Н. Кукольник», послуживший Достоевскому прототипом для внешности Степ. Троф. Верховенского, серебристый «Перовский», «Струговщиков» и скептически-острый Ланчи. Пожалуй, лучше, чем люди удавались Брюллову животные; козы, собаки, лошади, ослики, которыми он любил населять свои картины, так индивидуальны и жизненны, что возникает большой вопрос: — не ошибся ли Карл Павлович, избрав поприще исторического живописца и портретиста и не

отдав предпочтения зверописи. Он был и отличным рисовальщиком, несмотря на то, что бранил Давида и его школу;—стоит только посмотреть на ноги пастуха, встречающего Эрминию, или на божественные линии Юноны. — «Заметь, как прекрасно подлец этот нарисовал этого всадника, мошенник этакой», — говорил Пушкину о рыжем «Гензерихе» А. Перовский, — «как он умел, эта свинья, выразить свою канальскую гениальную мысль, мерзавец он, бестия. Как нарисовал он эту группу, пьяница»... Может быть лучшее, что создал Брюллов, — его акварели; из них особенно замечательны: великолепнейшее маленькое повторение «Последнего дня Помпеи» (1833 г. № 3176; в Галлерее же эскиз сцены для той же картины № 3175), [1]) дивные портреты Г. Н. и В. А. Олениных (1827 г.) и всадников Мюссар (30-е годы), «Мальчик (Гагарин) в бассейне» (1829 г.) и удивительное «Возвращение римского пастуха» (1852 г. № 3191)—одна из предсмертных работ Брюллова, показывающая, какой огонь таился в голове и груди 52-летнего больного художника. Наследник Кипренского в страстной кипучести своей неглубокой живописи и, вместе с тем, ученик А. И. Иванова, Шебуева и Егорова, Брюллов истинный создатель ослепившего современников академического романтизма, надолго укрепившегося в нашей исторической живописи. Стоя вровень с знаменитостями Европы, превзойдя в мастерстве гордость Французской академии — Ораса Верне и Деларош, он не сумел подняться выше те-

[1]) В Музее им. Остроухова находится эскиз маслом к „Помпее".

атрального деларошевского драматизма [1]) и по приговору потомков сдал первенство в исторической живописи презиравшемуся оффициальной Францией Делакруа. Вероятно, Брюллов умер во время, так как к концу дней его заслоняла яркая звезда федотовского жанра, вызвавшая восторг молодого поколения и «Карл Рафаэлович», «в гроб сходя благословил» в лице Федотова реалистическое течение. На «автопортрете», (1849 г.), написанном с ван-дейковским блеском (в 3/4 часа!) незадолго до смерти он изобразил себя хмурым, больным, утомленным собственной славой. К нему приложимо его же сравнение Рубенса с богатым, дающим пир: он сам этот богатый, царственно угощающий нас своей живописью. Его последователям такие пиры оказались не по средствам.

Фед. Ант. Моллер (1812—1875).

Из плеяды «брюлловцев» выдаются непосредственные ученики Брюллова: Моллер, автор хороших портретов Ф. А. Брунн (1840 г. № 273), Гоголя (повторение портрета Рус. Музея 1840 г. № 274 и № 275, писанный для матери Гоголя) и «Спящей девушки»; Петровский (хорошо рисованная «Агарь в пустыне», — ок. 1840 г.); бывший крепостной Капков, написавший одну из лучших академических «программ» «Смерть Алкивиада» (1842 г.) и нашумевшую в свое время «Вдовушку» (обе в Галлерее; кроме них — «Турчанка», «Купальщица» 1851 г. № 295, «Невеста» 1851 г.

Петр Степ. Петровский (1812—1842).

Як. Фед. Капков (1816—1854).

[1]) „Помпея“ и „Смерть Инесы де-Кастро“ (обе в Рус. Музее) написаны под впечатлением от опер. Как и все академики, Брюллов писал и иконы; из них в Галлерее большой картон „Христос во гробе“ (1846 г.), „Христос в терновом венце“ (1849 г.) и др.

№ 296). У Брюллова же учились: поэт-художник Шевченко и бывшие венециановские ученики—Тыранов и Г. Михайлов. Шевченко приписывается недавно поступивший в Галлерею портрет В. Н. Репниной (кроме него отличная акварель «Портрет Племянникова» 1851 г. № 3260 и рисунок — портрет знаменитого трагика негра Айра Ольриджа 1858 г. № 3262). Хороший тырановский портрет Лажечникова (1837 г. № 250) еще венециановский, но «Айвазовский» (1841 г. № 251), «Семейный портрет» и большая композиция «Мать Моисеева на берегах Нила» (ок. 1840 г.) писаны уже по академически. Под сильнейшим влиянием Брюллова исполнены эскиз «Лаокоон» (1841 г. № 231) и неуклюжая картина «Девушка, ставящая свечу» Михайлова. Обоих беглецов Венецианов называл после их перехода к Брюллову «потерянными людьми». Род-

Я. Ф. Капков. Смерть Алкивиада.

Тарас Григ. Шевченко (1814—1861). Алексей Вас. Тыранов (1808—1859). Григ. Карп. Михайлов (1814—1867). Мих. Ив. Скотти (1814—1861). Пимен Никитич Орлов (1812—1863). А-р Станкевич (1815—1885).

Орест Исаак. Тимашевский (1822—1863).

Ив. Еф. Крюков (1823—1857).

Гр. Гр. Гагарин (1810—1893).

Александр Павл. Брюллов (1798—1877).

ственны Брюллову и М. Скотти (неоконченная картина «Христос перед народом» № 280 и ультра-брюлловский «Граф Васильев на маскараде» 1839 г.), П. Орлов («Октябрьский праздник в Риме» 1851 г., снятый в свое время с выставки папской цензурой за «безнравственность»; портрет Вяземской 1839 г.), Станкевич («Итальянка с ребенком» № 282), ученики Брюн — Тимашевский («Итальянка») и Крюков («Итальянка» № 329, портреты—А. Кампиони 1853 г. № 330 и Е. Крюкова) и друг Брюллова Гагарин с своими романтическими картинами: «Переправа горцев», «Свидание Клюкки фон - Клугенау с Шамилем» (№ 256) и «Арнаут». Налет романтики замечается также у брата К. Брюллова превосходного художника А. Брюллова (великолепный маленький «Портрет А. Перовского», групповой портрет «Прогулка вел. кн. Марии Николаевны на осликах» и тонкие акварельные портреты Данаурова и М. М. Сперанского № 3170 [1]), у сентитемнтального прибалтийского немца Неффа («Итальянка» 1836 г.

Петр Фед. Соколов (1791—1848).

Гергард Романов. Рейтерн (1794—1865).

Мих. Ив. Теребенев (1795—1864).

Вл. Ив. Гау.

Алексей Ив. Стрелковский (1819—1904).

[1]) Упомянув акварельные портреты Брюлловых и Шевченко, мы должны отметить особенное развитие в 1830—40-х годах акварельного портрета, сменившего миниатюру на кости и маленькие портреты маслом á la Боровиковский, и в свою очередь вытесненного впоследствии фотографией. Законодателем в этой области, вместе с Брюлловыми, был превосходный художник П. Ф. Соколов (портреты „Молодого человека“ 183) г. № 3151, шефа жандармов А. К. Бенкендорфа 1835 г. № 3155, воспетой десятками поэтов А. О. Смирновой № 3157, г-жи Лизогуб № 3159, М. П. Волконской 1839 г., С. Мещерской 1848 г. и др.). Одновременно с ним работали: тесть поэта Жуковского Рейтерн („Жуковский“ 1834 г. № 3163), М. Теребенев („Супруги Альбрехт“ 1834 г., „М. И. Глинка“ 1824 г. № 3167) и В. Гау („Портрет Б. Голицына“ 1839 г., „Мальчик и девочка“ 1842 г. № 3244).

№ 246, «Мальчик неаполитанец» 1841 г., «Портрет в. к. Марии Николаевны» 1846 г,, отчасти родственное картинам Бруни — «Мечтание» и отличная неоконченная картина «Служители в Ватикане») и даровитого Ломтева, начавшего небольшими картинами в духе Бруни («Ослепление жителей Содома» 1845 г., «Андрей Первозванный на горах Киевских» 1848 г. № 299) и перешедшего на чистый романтизм («Обличение жрецов» № 300, «Истребление первенцов Египетских» 1858 г. № 301, «Три отрока в пещи огненной» 1758 г. № 302, «Ауто-да-фе» и «Грот нимфы Эгерии» № 303). Из работ других итальянизированных «исторических» живописцев современников Брюллова, которые по брюзгливому слову Николая I-го, ехали за границу поросятами, а возвращались свиньями, укажем еще на «Пляшущую трастеверинку» (1848) бездушного ученика Басина Шамшина, тоже написанную не без воздействия Брюллова.

Тимоф. Андр. Неффъ (1805—1876).

Ник. Алексеевич Ломтев (1816—1858).

Петр Мих. Шамшин (1811—1895).

Пейзаж николаевской поры почти весь создан академическими романтиками. Впрочем название романтиков в приложении к пейзажистам 1830 — 50-х годов

Романтический пейзаж 1830 - 1850-х гг.

С 50-х годов это благородное мастерство начинает заметно падать, чему доказательством служат работы Стрелковского („Дуняша“ 1850 г. № 3333, „Портрет Бородина“ 1853 г. № 3334, „Портр. Шаповалова“ 1855 г. № 3336 и др.) и Павла Соколова,—сына П. Ф. Соколова („Муромцевы“ 1857 г.). Последним специалистом акварельного портрета — представителем угасающей славной школы—был другой сын П. Ф. Соколова А-р П-ч. („Портрет Неизвестной“ № 3380 и „Портрет жены“ 1861 г. № 3381).

Пав. Петр. Соколов (1826—1905)

А-р Петр. Соколов (1829–1913).

нужно принимать с большой оговоркой. Преобладание настроения у Сильвестра Щедрина, и в главнейших произведениях М. Воробьева у позднейших видописцев (по большей части учеников Воробьева) исчезает. Большинство их вовсе не мечтатели. От романтизма у них сохранилось только академическое пристрастие к канонизированной красоте южной природы и к выискиванию в ней особенно красивых уголков. В изображении этих уголков николаевские пейзажисты могут конкурировать с многочисленными итальянскими художниками, спекулировавшими видами наиболее посещаемых туристами мест. Только рано умершего ученика Воробьева М. Лебедева смело можно называть настоящим романтиком. Проживи он лет на 10 более, может-быть мы имели бы К. Брюллова в пейзаже. Этот «младенец сердцем», но «великан по художеству» [1]), как и Щедрин, прожил почти всю свою короткую жизнь художника в Италии (из работ русского периода в Галлерее есть «Васильково» 1833 г. № 257, «На водопой» № 258, «В ветреную погоду» 1883 г. № 260). Также, как Щедрин, найдя поправившийся ему ландшафт, он вкладывает всю душу в передачу великолепия темно-зеленой листвы и игры светлых пятен на дорожках и полянах при ярком солнце. Его пейзажи более «полнокровны» чем щедринские; его люди более энергичны и порывисты; его листва, вылепленная несколько напоминающими технику Ф. Матвеева густыми мелкими мазками, превращающимися в гроздья зеленой

Мих. Ив. Лебедев (1811—1837).

[1]) Ф. Иордан.

краски, поражает своей сочностью и крепостью; красные покрывала или плащи путников звучно контрастируют с массивной зеленью деревьев. Из Галлерейных картин и этюдов Лебедева, равно типичных для

П. Н. Орлов. Октябрьский праздник в Риме.

него, отметим пейзажи: «Ариччна» (1835 г. № 261). «Аллея в Альбано» (1836 г. № 262 и № 263), «Белая стена» (1837 г. № 264), »В парке Гвджи» (1837 г. № 266) и, в особенности, совершенно великолепные «Дорога в окрестностях Альбано» (1836 г.) и «Пейзаж

Вас. Ив. Штерберг (1818—1845).

Вас. Егор. Раев (1807—1870).

А-р Ник. Мордвинов (1800—1858).

Сократ Макс. Воробьев (1817—1888).

Егор Гр. Солнцев (1818—1864).

Альб. Данил. Жамет (1821—1877).

Лоп. Христиан. Фрикке (1820—1893).

Карл Ив. Рабус (1799—1857).

с коровами», своим мотивом оправдывающий прозвание «русского Рюисдаля», которым пользовался Лебедев в прошлом столетии [1]). Несколько напоминают Лебедева итальянские пейзажи переменчивого Штерберга: «Озеро Неми» (№ 311) и «В окрестностях Альбано» (№ 312). Более ранние его работы — «Автопортрет» (№ 306), «Шинок» (№ 307) и «Киев» (№ 309) скорее близятся к работам бр. Чернецовых, а «Пифферари» и «Итальянские крестьяне, играющие в карты» обнаруживают сильнейшее увлечение жанровыми сценами Брюллова. Другого типа пейзаж, более приближающийся к типу «красивого портрета» поправившейся местности, разрабатывали: ученик Арзамасской школы Ступина Раев («Рим вечером» 1843 г. № 249), небезуспешно пытавшийся изображать море Мордвинов («Набережная Дельи-Скиавони» 1835 г. № 233), сын и ученик М. Воробьева однообразный Сократ М-ч (недурной «Вид мызы Фалль» 1837 г. № 305, написанный еще в России, и типичные для автора приторно-розоватые «Замок у моря» 1849 г. и 2 маленьких »Итальянских вида» 1852 г.), Е. Солнцев («Неаполитанский залив») и Жамет («Тиволи» 1855 г.). Несколько романтичнее последней группы пейзажистов — Фрикке, представленный в Галлерее удачным «Видом Фалля» 1837 г. В противоположность Мордвинову, предпочитавшему штиль, Рабус (автор также московских и подмосковных видов), отваживается на виды бурного открытого моря («Морской

[1]) Еще более „рюисдалевский" „Пейзаж" Лебедева имеется в Остроуховском Музее.

вид» 1847 г.)[1]). Еще более удачный вид бурного моря написал один из трогательных братьев Чернецовых — Никанор («У крепости Поти» 1833 г.). Верные учителю М. Воробьеву, Чернецовы написали много перспективных видов русских и иностранных, а также смотров, парадов и др. официальных торжеств. В их творчестве весьма заметны черты венециановского реализма, тем не менее они, проведшие почти по полжизни в беспрерывных скитаниях и любившие изображать грозовые облака в фоне своих картин, с оговоркой могут быть причисляемы к пейзажистам-романтикам. Из работ старшего брата, — Григория, — очень интересно мягко выполненное и отлично скомпанованное «Открытие памятника Александру I-му» (1834 г.), а также «Художники за работой» (на Волге, 1838 г. № 238) и этюды к картине Русск. Музея «Смотр на Царицыном Лугу» (1832): — драгоценная в иконографическом отношении «Группа писателей» (Пушкин, Жуковский Гнедич и Крылов; 1832 г. № 235), «Гитаристы Сихра и Аксенов» (№ 234) и гусар «Куницкий». Кроме упомянутого выше «Вида у крепости Поти», укажем на несколько других работ Н. Чернецова, обладающих теми же достоинствами, что и произведения Григория, простотой замысла, композиционным умением и тщательностью выполнения: «Развалины города Болгар»

Гр. Гр. Чернецов (1801—1865).

Никанор Гр. Чернецов (1804—1879).

---

[1]) Впрочем недавно в галлерею поступила прекрасная акварель, приписывающаяся Мордвинову, изображающая кораблекрушение.

Совершенно особняком в пейзаже первой половины века стоит Скориков, следующий старо-академическим заветам Сем. Щедрина в простом „Виде в Парголове“ (1833 г. № 795).

Ив. Дм. Скориков (1812—1842).

Ант. Ив. Иванов (1811—1868).

(Грот; 1839 г.), «Каралесская долина» (1839 г.),» «Дарьяльское ущелье» (1851 г.).

К Чернецовым близок в свою очередь их ученик и спутник Ант. Иванов, картина которого «Переправа Гоголя через Днепр» (1845 г. № 267) заслуживает упоминания при исчислении разновидностей романтического пейзажа [1]).

Классики. Алексей Макс. Максимов (1810—1865).

Гораздо беднее Галлерея произведениями классиков, составлявших основное ядро Николаевской Академии Зритель не найдет в зале посвященном им ни одной солидной по размерам картины, кроме разве безрадостной «Богоматери» (№ 254) А. Максимова. О композиционном размахе старейшего из академиков — Басина можно составить только приблизительное пред-

---

А-р Ив. Зауэрвейд (1783—1844). Богд. Павл. Виллевальде (1818—1903). Дав. Егор. Кениг. Ник. А-рович Зауэрвейд (1836—1866). Мих. Осип. Микешин (1836—1896). Адольф Игн. Ладюрнер (1789—1855).

[1]) В николаевское время процвела так называемая батальная живопись. В этом роде жанра пробовали уже силы Мих. Иванов, А. Орловский и М. Воробьев; но главными насадителями его были немцы А. и Н. Зауэрвейды и Виллевальде. А. Зауэрвейду принадлежат Галлерейные „Гвардейцы“ (№ 172), „Военная сцена“ и „Карлик Николая 1-го Ахметка“. Ученику Зауэрвейда—Виллевальде—„Бегство“ (1854 г.) „Переход через Аджарское ущелье“, „Атака кирасир“ (1870 г.) „Атака лейб-гусар под Варшавой“ (1872 г. № 3·8). Того же типа картины Кенига: „Дело полк. Суслова с горцами“ (1847 г.), Н. Зауэрвейда „Кавалерийская атака“ (№ 356) и художника второй половины века Микешина „Сцена из Крымской войны“ (1857 г.). Сюда же примыкают француз Ладюрнер и более поздние А. Шарлемань и венгерец Зичи, иллюстрировавшие придворные и иные официальные события. Ладюрнером написан сухой, но твердо рисованный „Двор военного училища“ (1850 г.) и „Торжеств. акт в Акад. Художеств 1839 г.“(№ 182), где среди других присутствующих изображены А. Н. Оленин, Крылов, Ф. Толстой, К. Брюллов, Егоров, Шебуев, Н. Уткин. Маленькая кар-

ставление, глядя на небольшие Галлерейные картины — «Отдых на пути в Египет» и холодную крикливо-цветистую «Вакханалию» (1827 г.), эскизы «Сотворения мира» (№ 203) и «Мучения св. Екатерины» (№ 200)

Петр Вас. Басин (1793 — 1877).

М. И. Лебедев. Дорога в окрестностях Альбано.

и этюд женской фигуры (к «Муч. Екатерины»; № 201). Гораздо большее впечатление оставляют второстепенные басинские работы, — простенький «Портрет неизвестной», скромные этюды «Пейзажа» и «Вечерних облаков» (№ 202) и прелестная, чисто венециановская по сюжету, но гораздо более оживленная, картина

Фед. Ант. Бруни (1799—1875).

«Чердак Академии Художеств», — показывающие, каким славным реалистом мог бы быть их автор. На творчество другого академического светила, — замечательного рисовальщика Бруни, — заметно повлиял немецкий романтизм. Несомненно романтического происхождения мрачное смятение, внесенное им в картину, оспаривающую лавры у брюлловской «Помпеи» — «Медный змий» (Русск. Музей; в Галлерее эскиз сепией 1839 г. № 3200); доля романтизма есть в языческой идиллии «Пробуждение граций» (1827 г.) и в «Богоматери» (1838 г.). Одна из лучших вещей Бруни — блестящий по рисунку и живописи «Вакхант» (1858 г. № 229), приводящий на память очаровательные «антологии» А. Майкова. Образцами скучных академических Бруниевских работ могут служить сентиментальный «Портрет сына» и профессорски-чиновничьи «Спа-

---

Адольф Осип. Шарлемань (1826—1901).

Мих. А-рович Зичи (1829—1906).

тинка А. Шарлеманя „Царская охота XVI ст." (1858 г. № 1746) демонстрирует тип изображений охот, любимых Александрами II и III. Зичи, успешно удовлетворявшей мещанскому вкусу Александра II, многократно писавший и рисовавший охоты, выезды и т. п. не представлен в Галлерее с этой стороны; ему принадлежит довольно эффектная маленькая картинка на тему из излюбленного Зичи (и в значительной степени им опошленного) лермонтовского „Демона" — „Демон и Тамара". Все упомянутые художники (кроме Микешина и Зичи) добросовестно выписывали мелкие фигурки на своих небольших картинах, часто обладающих немалыми живописными достоинствами. Все же этот род живописи плохо прививался у нас. Правда, батальные картины писали позже Дмитриев-Оренбургский, П. Ковалевский и др., но крупнейший из изобразителей военных сцен В. В. Верещагин выступил с яростной оппозицией чистенькому художеству Николаевских баталистов. Их школа для нас более важна, тем, что из нее, отчасти вышел, славный Федотов, бывший одно время учеником А. Зауэрвейда.

ситель» (1847 г. № 227) и «Богоматерь» (1852 г. № 231). Третьему столпу, Академии ученику Шебуева (как Басин и Бруни) А. Маркову принадлежит добросовестный эскиз невыполненной картины «Евстафий Плакида в Колизее» (№ 240). Образцово сухи — «Аббадонна и ангелы» Ф. Завьялова (сюжет заимствован из любимой автором «Мессиады» Клопштока) и Тайная вечеря» Живаго (№ 245), зато почти по венециановски просто написана «Купальщица» друга А-ра Иванова Лапченко, которого тоже (как и самого Иванова) нужно причислить к николаевским классикам [1]).

Алексей Тарас. Марков (1802 — 1878).

Фед. Сем. Завьялов (1810 — 1863).

«Ни один художник не сделал для русского искусства больше его», — писал о величайшем нашем живописце А. А. Иванове Крамской. Попадая за границу, наши художники становятся или легкомысленно заносчивыми, как Кипренский, натворивший в Италии «Девушку в венке» и ужасную «Сибиллу», или излишне скромными, с почтением внимающими всякому, хотя бы и неумному, слову западных знаменитостей. К последним можно причислить Иванова. Он, работая уже над последней своей картиной, — «Явлением Мессии», — только «смеет заметить», что его картина «нравится высоким художникам, проживающим в Риме» и радуется как ученик, что «каждая черта» его «экзаменуется всеми просвещеннейшими нациями в лицах важнейших их художников». Только в 45 лет (в 1851 г.) начинает он чувствовать «какие-то права на художническую самостоятельность». Но так велика была сила

Сем. Афан. Живаго (1805 — 1863).

Григ. Ив. Лапченко (1804 — 1879).

А-р Андр. Иванов (1806 — 1858).

[1]) Недавно в Галлерею поступила вторая картина Лапченко (большого размера), изображающая лежащую нагую женщину.

ивановского таланта, что он, переходя из рук в руки от Петербургских академиков к Камучини, и от Торвальдсена к Овербеку, в конце концов, по выражению последнего, «надул» всех; и прав был Корнелиус, когда рекомендовал римским немцам изучать «Явление Мессии». Строжайший рисовальщик и великолепный композитор — Иванов в живописи опередил не только знаменитых академических художников всех стран, но даже барбизонцев. Он отказался от красивых коричневых тонов, которыми пользовались Коро и Руссо, а в этюдах к «Явлению Мессии» (отчасти и в самой картине) в значительной мере разработал так назыв. «проблему открытого воздуха» (plein-air). Это предвосхищение открытий французских импрессионистов — редчайший случай, когда русская живопись обогнала западно-европейскую. Ивановские этюды, которыми теперь по справедливости гордятся хранилища ими обладающие, завоевали этюду значение самодовлеющего живописного произведения и этим он снова сближается с импрессионистами, ибо что, как не этюды, большинство работ импрессионистической школы. Но ивановские открытия в области plein-air'а постигла судьба изобретенной в XVIII веке самоучкой Кулибиным искусственной ноги, с помощью которой можно было «бегать и плясать»: — и искусственные ноги и «plein-air» мы получили с Запада, забыв, что гораздо раньше изобрели их сами.

Собрание картин и рисунков Иванова, которых одних хватит на целый музей, по истине должно считаться главной ценностью Галлереи. Все стороны иванов-

ского творчества представлены в ней с такой полнотой, как нигде, — начиная с первой академической программы «Приам у Ахиллеса» и кончая последними творениями – библейскими эскизами. «Приам у Ахиллеса»

А. А. Иванов. Аполлон, Гиацинт и Кипарис.

(1824 г.) при всех живописных и «литературных» достоинствах этой картины, исполнен настолько близко к манере отца и учителя Иванова — А. И. Иванова, что вполне понятным кажется сомнение академических авгуров в самостоятельности работы молодого Александра Андреевича. Влияние отца заметно и в дру-

гой ранней (писанной уже в Италии) неоконченной работе «Аполлон, Гиацинт и Кипарис» (1830 — 1834 г.г.). Эта картина, — самая поэтическая из всех академических картин, — дышет тем же романтизмом, что и «Эрминия» Брюллова, с которой «Аполлона» странно роднит присутствие здесь и там мальчиков — флейтистов и как будто общее заимствование обоими художниками рисунка ног с античной статуи спящего Эндимиона (ноги пастуха у Брюллова, ноги Кипариса у Иванова). Несколько этюдов к этой картине («2 головы Аполлона», «Мальчик пифферари» № 2513 и др.) свидетельствуют о том, как рано Иванов выработал свой метод сравнения натуры с классическими памятниками искусства, которым он пользовался до смерти. Одновременно с «Аполлоном» замышлялось несколько других картин, эскизы которых тоже находятся в Галлерее («Сон Иакова», Давид перед Саулом» и др.). Из них наиболее разработан сюжет «Братья находят чашу в мешке Вениамина» (№№ 2508, 2509 и без №), трактованный по академически, но с несомненным попутным изучением памятников Египта. По картинам Иванова можно проследить смену влияний на него других художников: — в «Приаме» — А. И. Иванова; в «Аполлоне» — А. И. Иванова и Менгса; совершенно по Торвальдсену написан Христос на «Явлении Христа Магдалине» (картина в Рус. Музее; в Галлерее отличные: эскиз 1834 г. № 2510 и этюды голов Христа и Магдалины); «Явление Мессии» писалось в период увлечения немецкими «назарейцами». Изучение Ивановым (в связи с работой над последней картиной

и отчасти тоже по примеру «назарейцев») итальянской живописи XIV столетия, «где с теплою верою выражались художники своими чувствами», вызвало в Петербурге опасение, что «верно наш художник получил этот совет от Кукольника. Романтизм губит и литературу и искусство, и не худо бы было предостеречь молодого художника». Обвинение ни в чем неповинного Кукольника было напрасно; Иванов готовил картину гораздо менее романтическую, чем потрясшая радостью академические сердца «Помпея» Брюллова. Опасность крылась в другом: Иванов в своих этюдах к картине выявился настоящим и крупнейшим реалистом, гениально разрешавшим тайны передачи солнечного освещения и одинаково любовно изображавшим детали натуры, будь это переплетение ветвей, изгибы человеческого тела или складки ткани. Вместе с тем он остается и подлинным классиком, весьма широко

А. А. Иванов. Девочка альбанка в дверях.

применяющим свой метод слияния натуры с памятниками искусства. Античные Венеры, Аполлоны, Фавны кентавры, точильщики, разбитые на куски и задрапированные в Рафаэлевские плащи, послужили материалом для создания персонажей «Явления Мессии». Каждый из этих персонажей, — продукт соединения классического искусства с строжайше проработанной натурой, — в малом виде отображает лицо самого Иванова, — классика и реалиста. «Явление Мессии» и большая часть этюдов к нему, принадлежащих Галлерее, в настоящее время временно экспонированы в «Музее книги» при Ленинской Библиотеке Нет надобности выделять отдельные произведения из всей серии, настолько изумительна она вся, как создание единого мощного духа, вооруженного острейшим глазом и твердой рукой, великолепная,

как ночь в звездах, осыпана цветами,
краса земле и будущим векам [1])...

В самой Галлерее находится предварительный вариант картины, а также несколько чудеснейших пейзажей, сделанных во время работы над ней, — то разработанных с изумительной детальностью, то набросанных с импрессионистической смелостью («В парке Ариччи» № 2591, «Via Appia» № 2590, «Оливы на кладбище», «Нижняя галлерея в Альбано», «Наружное дерево парка Гиджи» № 2583, «Пейзаж», «Крыши города» и др.) Во время

[1]) Стих. Хомякова на картину Иванова. Галлерея предполагает напечатать специальное издание, посвященное материалу, выставленному в „Музее Книги".

путешествий на этюды к «Явлению Мессии» исполнена блестящая серия «Купающихся мальчиков», среди которых самоцветным камнем сверкает группа «На Неаполитанском заливе». К этому же времени относится маленький портрет гениального друга Иванова и предстателя за него перед русских обществом — Н. В. Гоголя. Отрицатель жанра во имя «высокого» искусства, — Иванов, тем не менее, не остался чуждым и этой области живописи. Немногочисленные его произведения жанрового типа: — прелестный этюд «Девочка альбанка в дверях» (2511), акварели 1838—1842 г.г. «У Ponte Molle», «Перед началом танца», «Жених выбирающий серьги» (1838 г. № 2597) и серия «У Monte Testaccio». В этих бесподобных альбомных листках сказалась бездна тихого юмора и наблюдательности молчаливого и застенчивого, «постоянно смеявшегося» Иванова. Иванов — редкий русский художник, повышавший качественно свое мастерство до смерти: в последние годы жизни им создана вдохновеннейшая сюита библейских и евангельских эскизов, которую можно рассматривать тоже в «Музее книги». Эти эскизы исполненные уже после того, как автор пришел к отрицанию академии, как «вещи прошедшего столетия» — настоящие творения Прометея, освобожденного от уз академических традиций. Достаточно взглянуть хотя бы на потрясающие «Хожденне по водам», «Ангела возвещающего женам о воскресении», или «Христа в Гефсиманском саду», чтобы понять, какую потерю понесло русское искусство, когда внезапно погас «угль пылающий огнем» в груди Иванова. Робкий однодум

мучившийся всю жизнь недостатком образования и вместе с тем фантаст-прожектер (до государственного переустройства включительно) Иванов двоился между объективным «нужно» и субъективным «люблю». Истинный борец за свободу творчества, отказывавшийся из-за нее от почетных и выгодных заказов, возвещавший, что «независимость художника должна быть беспредельна», он почти полжизни работал над «нужной» академической картиной. Любя Россию, он жил в разлуке с нею. Автор библейских эскизов — он за четыре месяца до смерти проповедует утилитаризм, желая приспособить «могущество» искусства к «требованиям и времени и настоящего положения России». Этот лозунг выставило на своем знамени, проглядевшее живописные достижения Иванова, следующее, бородатое и волосатое племя передвижников.

Реалисты.

В Иванове реалист подчинен классику: для классика делает свои тончайшие наблюдения над натурой реалист, а классик без колебания приемлет драгоценную дань реалиста и ставит ее подножием своему жреческому искусству. Реализм Иванова — только живописный. Реализм сюжетный, кроме упоминавшихся выше венециановцев, в 30—50 х годах разрабатывали Зарянко и Федотов. Зарянко, тоже бывший непосредственным учеником Венецианова, начал с перспективной живописи (ему приписывается превосходный Галлерейный «Зал Зимнего Дворца») и позже перешел на портрет. Его натуралистические портреты, напоминающие кро-

Сергей Констант. Зарянко (1818—1870).

С. К. Зарянко. Портрет Воронцовой.

потливые работы немца XVIII в. Деннера, некоторыми экспансивными современниками предпочитались портретам Рембрандта и Ван-Дейка. Потомки отвели Зарянко роль недостойного развязать ремень обуви великих живописцев, тем не менее некоторые из его галлерейных портретов заслуживают большого уважения. Из них на первом месте стоит портрет «крупной», но не «большеглазой» и не «чернобровой», как описал ее Толстой в «Хаджи-Мурате», красавицы М. В. Воронцовой (1851 г.), в блестяще написанном белом платье; с тонкостью почти миниатюрной исполнен небольшой портрет первого собирателя русских картин Ф. П. Прянишникова; гораздо слабее семейный портрет Турчаниновых (1848 г. № 4058), где очень хорош сановитый глава семейства, щеголяющий пестрым жилетом и беспомощно написана собака [1]).

Павел Андр. Федотов (1816 — 1852).

До некоторой степени провозвестником будущего «обличительного» направления «передвижников» был Федотов, разработавший бытовой сюжет с тенденцией. Картины Венецианова отличаются чрезвычайной статичностью; все его крестьяне, жницы, пряхи, мальчики — только безмятежно позируют. Немного более оживленны простолюдины Плахова и Щедровского. Веселым теплым лучом заиграла жизнь в милейшем «Чердаке академии» Басина и жанровых акварелях Александра Иванова. Федотов окончательно разбудил спящее царство бытовой живописи. На его маленьких картинках закопошился и зажил по настоящему це-

[1]) Родственна перспективным картинам Зарянко „Военная галлерея Зимнего Дворца" (1835 г.) С. Алексеева (ученика Венецианова)

лый мирок солдат, офицеров, дворников, чиновников, купцов, кухарок и т. д. Он жил и работал в Петербурге, но родиной его и его жанра была Москва. Московские детские впечатления Федотов считал «основным фондом своего дарования». Москва и восприняла, как свое родное, его творчество. Нигде так не сказалось его влияние, как в картинах выходцев из Московского училища живописи. Живая прелесть картин Федотова виновна и в возникновении Московского собрания – Третьяковской Галлереи. П. М. Третьяков мечтал в свое время приобрести все собрание Ф. П. Прянишникова, где впервые и сильнее всего плешли его картины Федотова. Революция через 26 лет после смерти Павла Михайловича исполнила его желание и ныне Прянишниковские «Федотовы» занимают по праву принадлежащее им место в Третьяковской Галлерее.

В отличие от передвижников — Федотов не публицист [1]); его сатира — отнюдь не общественно-политическая, а более соответствующая времени Николая I-го «комедия нравов»; если отбросить портреты и сюжеты из полковой жизни, то главной темой Федотова останется мещанская эротика: сватовство с корыстными целями, радость перезрелой девы при предложении урода, соблазны бедных девушек, вздутые животы кухарки чиновника и молодой вдовы, взаимный обман

[1]) Тенденция, кстати, не была абсолютной новостью ко времени Федотова. До него исполнялись тенденциозные картины и картинки вроде патриотического „Благословения ратника" Лучанинова (Рус. Музей) пр и, карикатур на французов 1812 г. И. Теребенева и пр.

молодых и т. д. — вот разнообразные взаимоотношения двух полов, демонстрируемые Федотовым в его лучших картинах и рисунках. При всей силе поучительного рассказа Федотов не обладал и половиной той уверенности в себе, какой обладали воспитанные под «тромбоны» своего баснстого трубадура В. Стасова передвижники. Стасов, самоуверенно потеющий под грузом настоящих лат (самых тяжелых в собрании Демидова) на маскараде во Флоренции и грустно подсменивающийся над собой Федотов — два антипода. В Галлерее есть несколько юмористических «автопортретов» Федотова, вкрапленных в сложные жанровые композиции. Самые откровенные и самые ранние автоизображения только тронуты юмором; это две замечательные акварели — «Выход Федотова с родителями» (1837 г.) и «Федотов и его товарищи» (за картами; № 3281). Позже насмешка над собой принимает грустный оттенок: черты художника мы узнаем в поникшем перед вывеской для бакалейщика простуженном живописце, который «В надежде на свой талант женился без приданого» (сепия, № 3298), в «явно льстящем» художнике, пишущем проект монумента сдохшей моське (сепия «Смерть Фиделькн» № 3300), а также в портрете гусара в знаменитой «Вдовушке». Смех и грусть переплетаются и в литературных симпатиях Федотова, почитателя басен Крылова (по совету которого он и перешел с батальной живописи на жанр) и стихов Лермонтова («песен богатыря в минуту скорби неслыханной» по выражению Павла Андреевича). Его любили все

при жизни и все сошлись на его творчестве: друг — слуга Коршунов и Николай I с братом Михаилом, К. Брюллов и Крылов, академики и передвижники, Стасов и «Мир Искусства». Жизнерадостная веселая натура Федотова не могла быть жестко обличительной. Он любил земное, любил быт; ему позировали в смешном виде, не находя в том обиды, настоящий купец и настоящий майор. Характером незлобивой шутки отличаются его эскиз «Приход дворцового гренадера в бывшую свою роту» (№ 293), где в зеленоватой мути казармы тонут юмористические сценки, разыгрываемые ее обитателями, и ранние Галлерейные акварели — «Уличная сцена во время дождя» (№ 3276) и «Слуга, покупающий щетки» (1838 г. № 3278, в этой сценке заметно, пожалуй, влияние Щедровского); та же незлобивость смягчает сатиру в акварелях — «Передняя частного пристава» (1837 г. № 3277), «Брань под Красным» (№ 3279) и Брань под Смоленским» (№ 3280) [1]). В Сенях 40-х годов «Все в долг» (№ 3295), «Первое утро обманутого молодого» (№ 3296), «Магазин» (№ 3297), «Болезнь Фиделькн» (№ 3299) ,«Бедной девушке краса — смертная коса» (1849 г. № 3301) и акварели «Во время холеры в Петербурге» (1848 г. № 3294) очень сильно чувствуется влияние желчного Хогарта (до изображения истязуемых и голодающих животных включительно). Но и в них демоническая

[1]) Каламбуры Федотова: названия последних двух акварелей, напоминающие известные баталии 1812 г. расшифровываются: брань начальника на подчиненного под Петербургскими Красным Селом и Смоленским кладбищем.

жестокость англичанина превращается в снисходительную крыловскую басню жалостливого русского. Может-быть поздним выступлением на амплуа профессионала-художника объясняется беспредельная податливость Федотова чужим влияниям. При жадном стремлении к образованию (его слова: «всякий художник нового периода не может жить без чтения»), при таком же, как у Иванова, подвижничестве ради искусства в последние годы жизни, он тянулся к западным образцам и в его картинах сравнительно мало заметны русские воздействия. Одновременно с Хогартом Федотова привлекают эрмитажные «малые» нидерландцы XVII в. и в лучших своих картинах он является соперником многих из них. Он также честно относится к натуре, как Терборх и Мирис, будучи таким же композиционным выдумщиком, как Стэн или Поттер, Таким учеником Хогарта и голландцев Федотов выступает в «Свежем кавалере» (1846 г.), «Разборчивой невесте» (1847 г. № 291, написана на сюжет басни Крылова), «Сватовстве майора» (1848) и «Завтраке аристократа». Эти маленькие картины навсегда останутся в ряду лучших творений русской живописи; — стоит только взглянуть на костюм «аристократа», на женские платья в «Сватовстве», или на веселенький зеленый фон, оттеняющий бравурное шествие «майора» для «поправки обстоятельств»[1]) в «темное царство» радостно-смущенного николаевского купца, неосознавшего еще себя хозяином положения. В «Жене мод-

[1]) Картины Федотова часто имели несколько названий. Одно из названий „Сватовства“ — „Поправка обстоятельств“.

П. А. Федотов. Завтрак аристократа.

нице» (1849 г. № 292) заметны отголоски влияния Гаварни, сказавшегося главным образом в рисунках Федотова, а поза «Вдовушки» (1851 г.) заимствована с эрмитажной картины Ланкре «Кухня» [1]). Было бы

[1]) Обстоятельный разбор источников Федотовского творчества сделан В. Дмитриевым в „Аполлоне“ 1916 г., №№ 9—10.

странно, если бы на творчестве Федотова не отразилась власть Брюллова над русской живописью и она вырисовывается в типе головы исполненной великой жалости «Вдовушки» на вариантах картины (№ 288 и без №). Мы должны еще упомянуть несколько федотовских портретов; кроме групп «Выход Федотова» и «Игра в карты», о которых уже говорилось выше, назовем еще акварельный портрет отца (1837 г. № 3275), маленькие строго-реалистические портреты Ванновского, Ждановича, Яковлева (№ 289), писательницы «Додо» Ростопчиной (№ 290) и популярный «Автопортрет» скорбного, близкого уже к безумию художника. Федотов заканчивает плеяду художников первой половины века, подаривших нам живопись, которая составляет до сих пор наше главное художественное богатство. Они может быть слишком прислушивались к велениям Запада, благодаря чему опаздывали формированием в самостоятельных мастеров, и никто из них не вырос до звания мирового живописца-законодателя. На смену им пришло новое поколение, полуотрекшееся от европейской живописной культуры и зашумевшее и забурлившее в унисон с плеском российского моря, освобожденного от ледяных оков николаевского абсолютизма [1]).

Пав. Мих. Шмельков (1819 — 1890).

Фед. Фед. Шведе (1819 — 1863).

Вас. Вас. Самойлов (1813 — 1887).

Кто знает, может-быть другими были бы живописцами передвижники, не умри Федотов так обидно рано и создай он свою школу. Он не имел уче-

[1]) В Остроуховском музее есть еще юмористическая „Маршировка городничего перед бюстом в. к. Михаила Павловича“ (копия?) и одна из лучших вещей Федотова — „Анкор, еще анкор“.

ников, но его влияние замечается в работах многих художников: у Шмелькова, подражавшего Гаварни (акв. «Умывание») и тоже повлиявшего на передвижническое искусство («У родильного приюта» 1851 г.); у Шведе («Игра в шашки» 1848 г.), Самойлова («Возвращение музыканта» 1877 г.) и П. Риццони, начинаниям которого радовался Федотов и «однородность и вольность в сюжетах» которого резонно отмечал Николай I («Пирушка» 1848 г., «В Таверне» № 1794); у Адр. Волкова («Рынок» 1858 г. и «Прерванное обручение» 1860 г. № 344) Н. Шильдера (вариант федотовской «Бедной девушке краса»...— «Искушение» № 346, — первая русская картина, купленная Третьяковым в 1856 г.) и Н. Петрова («Сватовство чиновника к дочери портного» 1862 г. № 355). Затейниками Федотовского толка выглядят друг Федотова Бейдеман (впоследствии писавший, главным образом, иконы) в курьезном «Торжестве алопатии» (1857 г. № 1795) и Попов, изобразивший извозчичьи амуры и продажу портретов бородатой бразильянки Юлии Пастрана в «Харчевне» (1859 г.; другая его картина в Галлерее «Балаганы в Туле» 1868 г. № 524). Запоздалыми Федотовцами нужно считать также Соломаткина («Именины дьячка», «Комедианты в пути» 1872 г. «Славельщики городовые» 1872 г. № 542 и «Свадьба» 1872 г.) и Юшанова (очень недурная картина «Проводы начальника») — современников Перова, М. П. Клодта, Корзухина, Прянишникова и др. чистых передвижников, у которых тоже временами весьма чувствительны отголоски Федотовского смеха и Федотовской грусти.

Пав. Антон. Риццони (1823 — ...).

Адриан Марк. Волков (1827 — 1874).

Ник. Густ. Шильдер (1828 — 1898).

Ник. Петр. Петров (1834 — 1876).

А-р Егор. Бейдеман (1826 — 1869).

Андр. Андр. Попов (1832 — 1896).

Леонид Ив. Соломаткин (1837 — 1883).

Алексей Лукич Юшанов (1840 — 1865).

Эпигоны. Ив. Ив. Реймерс (1818 — 1868). Евгр. Сем. Сорокин (1821 — 1892). Конст. Ник. Филиппов (1830 — 1878). Ив. Ив. Соколов (1823 — 1910). Алексей Филип. Чернышев (1826 — 1863). Конст. Александр. Трутовский (1826 — 1893). Ник. Мих. Алексеев-Сыромятский (1813 — 1880).

Заканчивая обзор деятельности живописцев первой половины столетия, перечислим еще несколько художников, являющихся эпигонами Брюллова, Венецианова и др. предшественников. Из них жанристами итальянизированного типа были Реймерс («Праздник в Риме», «Вид в Черваро», «Похороны в Италии» 1861 г. № 1798) и ученик Маркова Е. Сорокин («Нищая девочка испанка» 1852 г. № 323, «Испанские цыгане» 1853 г., «Свидание» и неожиданно близкий к передвижничеству «Развал»). Недурную «Уличную сцену в итальянском городе» (1863 г.) написал баталист Филиппов, автор Галлерейной академической громадины «Военная дорога между Севастополем и Симферополем» (1858 г. № 1747; в Галлерее же отличный эскиз этой картины). Русских бытовых тем придерживались — И. Соколов («Утро после свадьбы» 1857 г. № 331, «Сбор вишень в помещичьем саду» 1858 г. № 332), Чернышев («Уличные музыканты» № 335, «Рынок в Петербурге» 1851 г. № 336, «Шарманщики» 1852 г.) и Трутовский («Хоровод в Курской губернии» 1860 г. № 343). За разные сюжеты брались питомец Арзамасской школы Н. Алексеев и Худяков. Первый представлен в Галлерее театрально-романтическим «Автопортретом» («Алеко» 1859 г. № 278), не менее театральным «Портретом сына» («Деревенский парень» 1859 г. № 279) и курьезной картиной «Двумужница» (1836 г. № 4463 [1]); второй, — типичный эклек-

[1]) На сюжет одноименной драмы Шаховского.

тик, писавший и в духе Брюллова и Скотти («Сатиры в Аркадии») и А—ра Иванова («Римская Кампанья» 1857 г.) и сумевший пленить своей полубатальной картиной «Финляндские контрабандисты» (1853 г. № 339) сразу двух знаменитых любителей, — представителей двух поколений; — из этих двух любителей один был император Николай Павлович, другой — молодой купец П. М. Третьяков. Особняком стоит замечательная по реализму этнографическая картина редкого Игорева — «Китайские нищие на холоде» (1858 г. № 328). Очень талантливыми портретистами предстают Горбунов («Портрет музыканта Билибина» 1850 г. № 283) и чеченец Захаров, рекомендуемый «Венециановским» «Портретом детей Ермоловых» (1839 г.), воинственным «Автопортретом» (в бурке, 1843 г.), «Портретом историка Грановского» (1845 г. № 286) и «Портретом Постниковой» (1845 г. № 287). Следует упомянуть еще И. Макарова, автора щеголевато-внешних портретов, отчасти подражавшего гремевшему в Париже во время второй империи немцу Винтергальтеру («Девочка», «Портрет архитектора Каминского» № 327). Имя художника, которым заканчивается этот синодик, — ученика М. Воробьева грека Эрасси, — могло бы быть перенесено и в следующую эпоху, т. к. наряду с типичными для старой академии картинами («Русская деревня»), в других его произведениях, исполненных после выучки у знаменитого швейцарца Калама («Озеро 4-х кантонов» и эффектный «Рейхенбахский водопад» № 810), весьма осязательны влияния германские, преобладавшие у нас во второй половине века.

Вас. Гр. Худяков (1826 — 1876).

Лев Степ. Игорев (1823 — после 1880).

Кирилл Антон. Горбунов (1815 — 1893).

Петр. Захар. Захаров (чеченец) 1816 — 1852).

Ив. Кузм. Макаров (1822 — 1897).

Мих. Спирид. Эрасси (1823 — 1898).

Борьба реализма с академизмом несколько напоминает трагикомическое состязание «Марсельезы» и «Мейн либер Августина» в «Бесах» Достоевского. Академизм вступает в XIX век с помпой, совершенно не замечая ничтожного по размерам противника. Помпезность нарастает в 30-х годах, когда классики и романтики объединяются под победно веющим колоссальным стягом исторической картины. Но рядом неотступно шагает вырастающий и укрепляющийся реализм, незаметно всовывающий свой голос в фугу академического оркестра. В конце 40-х годов знамена академизма обтрепываются и выцветают. Сами академики аплодируют реалистам в лице Федотова и он, умирая в один год с Брюлловым, решительно затмевает блеск «Карла Великого русской живописи». В 50-х годах почти нет ни одного молодого художника, который хотя бы наполовину не был реалистом. Во второй половине века реализм стал все.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

	Стр.
Ф. А. Бруни. Вакхант	(перед титулом)
А. И. Иванов. Смерть Пелопида	11
О. А. Кипренский. Портрет Ростопчиной . .	15
Дж. Дау. Портрет Мадатова	19
Ф. П. Толстой. У окна в лунную ночь	23
М. Н. Воробьев. Летняя ночь на Неве . . .	27
С. Ф. Щедрин. Терраса	29
В. А. Тропинин. Портрет Пушкина	31
А. Г. Венецианов. На жатве	33
К. П. Брюллов. Спящая Юнона	39
К. П. Брюллов. Портрет Ланчи	43
Я. Ф. Канков. Смерть Алкивиада	47
П. Н. Орлов. Октябрьский праздник в Риме . .	51
М. И. Лебедев. Дорога в окрестностях Альбано	55
А. А. Иванов. Аполлон, Гиацинт и Кипарис .	59
А. А. Иванов. Девочка альбанка в дверях . .	61
С. К. Зарянко. Портрет Воронцовой	65
П. А. Федотов. Завтрак аристократа	71

Обложка работы Л. С. Хижинского, иллюстр. по фотографиям С. В. Рыбина.

КОМИТЕТ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИЗДАНИЙ

ЛЕНИНГРАД, ул, Герцена, 38. МОСКВА, Кузнецкий Мост, 26

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СОКРОВИЩА ЭРМИТАЖА.
Н. Е. Макаренко. . . . . 2 р. — к.

РАННЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ В ИТАЛИИ.
Каталог выставки . . . . . — „ 60 к.

ЭРМИТАЖ. Краткий исторический очерк А В. Суслова — „ 75 „

ЗИМНИЙ ДВОРЕЦ. Исторический очерк А. В. Суслова — „ 75 „

КОМНАТНОЕ УБРАНСТВО ЭРМИТАЖА.
А. В. Суслова. . . . . Печат.

DESSINS DES MAITRES ANCIENS. M. Dobroklonsky. 8 р. — к.

ГОЛЛАНДСКИЙ ПОРТРЕТ XVII ВЕКА. А. М. Паппе. — „ 40 „

ВАН-ДЕЙК. Е. Г. Лисенкова . . . . . — „ 40 „

РУБЕНС и ИОРДАНС. Проф. Д. А. Шмидта. . . . . — „ 40 „

РЕМБРАНДТ. М. В. Доброклонского. . . . . — „ 40 „

СНЕЙДЕРС И ФЛАМАНДСКИЙ НАТЮРМОРТ.
В. Ф. Левинсона-Лессинга. . . . . — „ 40 „

МУРИЛЬО. Проф. Д. А. Шмидта. . . . . — „ 40 „

ГОЛЛАНДСКИЙ НАТЮРМОРТ. М. И. Щербачевой. — „ 75 „

ГОЛЛАНДСКАЯ БЫТОВАЯ ЖИВОПИСЬ. А. М. Паппе. — „ 40 „

ЛЕОНАРДО да-ВИНЧИ И ЕГО УЧЕНИКИ.
Э. К. Липгарта . . . . . — „ 75 „

ФАРФОР. Общий очерк С. Н. Тройницкого . . . — „ 40 „

ЕВРОПЕЙСКИЙ ФАРФОР. С. Н. Тройницкого . — „ 40 „

РУССКИЙ ФАРФОР. С. Н. Тройницкого . . . . — „ 40 „

ЛИМОЖСКИЕ ЭМАЛИ. А. Н. Кубе . . . . . — „ 75 „

РУССКИЕ ФАРФОРОВЫЕ ФИГУРЫ.
С. Н. Тройницкого . . . . . — „ 40 „

ТРЕТЬЯКОВСК. ГАЛЛЕРЕЯ. Русское искусство в XVIII в. А. В. Лебедева . . . . . — „ 80 „

РУССКИЕ ХУДОЖНИКИ

И. Е. РЕПИН. Текст С. Эрнста, 32 иллюстр. с автопортретом и автографом художника . . . . . 3 р. 50 к.

П. П. ЧИСТЯКОВ. Текст Ольги Форш и С. П. Яремича. Иллюстр. . . . . 3 „ 50 „

В. В. ЛЕБЕДЕВ. Текст Н. Н. Пунина. 20 иллюстр. в тексте, 16 фототипий на особой бумаге . . . . . 7 „ 50 „

З. Е. СЕРЕБРЯКОВА. Статья Н. Э. Радлова . . . . — „ 30 „

Л. Н. ТОЛСТОГО и Н. Н. ГЕ. Переписка . . . . . Печат.

М. А. ВРУБЕЛЬ. Воспоминания сестры, письма художника . . . . . Печат.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ МИРА ИСКУССТВА. Статья Александра Бенуа . . . . . 1 р. 40 к.

НОВГОРОД ВЕЛИКИЙ. Историч. очерк и путеводитель, 40 иллюстраций.; 2 плана: Новгород и окрестность. Сост. М. В. Муравьев . . . . . 1 „ 50 „

ПСКОВ. Путеводитель . . . . . Печат.

ГРАВЮРА НА ДЕРЕВЕ

Сборник I. . . . . Распр.

„ II. Посвящ. Б. М. Кустодиеву . . . . 1 р. 50 к.

„ III. Посвящ. А. П. Остроумовой-Лебедевой . . . . . 1 „ 50 „

„ IV. Московские граверы . . . . . Печат.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ПОГРЕШНОСТИ В ПРЕДЫДУЩЕМ ВЫПУСКЕ „Русская живопись в XVIII веке".

1. Стр. 36 строка 3 снизу: напечатано „адмирала", — следует читать „капитана".

2. Стр. 45 на поле: год рождения М. И. Бельского не 1758, а 1753.

3. Стр. 65 строки 1 и 2 снизу: напечатано „генерал прокурор",— следует читать „государственный казначей"; генерал-прокурором Державин был назначен в 1802 г.